



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**  
**MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS**

ROBERTO MATHEUS CORDEIRO VANDERLEI DE OLIVEIRA

**A INTERTEXTUALIDADE ENTRE O CINEMA E A LITERATURA DE CORDEL:**  
A ANÁLISE DO “CINEMA DE CORDEL” NO FILME *A LUNETTA DO TEMPO*, DE  
ALCEU VALENÇA

SÃO CRISTÓVÃO  
2021

**ROBERTO MATHEUS CORDEIRO VANDERLEI DE OLIVEIRA**

**A INTERTEXTUALIDADE ENTRE O CINEMA E A LITERATURA DE CORDEL:  
A ANÁLISE DO “CINEMA DE CORDEL” NO FILME *A LUNETTA DO TEMPO*, DE  
ALCEU VALENÇA**

Dissertação apresentada como defesa de mestrado no  
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema  
da Universidade Federal de Sergipe.

**Área de Concentração:** Cinema e Narrativas Sociais

**Orientador:** Prof. Dr. Romero Júnior Venâncio Silva

SÃO CRISTÓVÃO  
2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

- O48i Oliveira, Roberto Matheus Cordeiro Vanderlei de  
A intertextualidade entre o cinema e a literatura de cordel : a análise do "cinema de cordel" no filme a luneta do tempo, de Alceu Valença / Roberto Matheus Cordeiro Vanderlei de Oliveira; orientador, Romero Júnior Venâncio Silva. – São Cristóvão, SE, 2021.  
131 f.
- Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2021.
1. Valença, Alceu, 1946-. 2. Rocha, Glauber, 1939-1981. 3. Cinema – Brasil. 4. Intertextualidade. 5. Literatura de cordel brasileira – Crítica e interpretação. I. Silva, Romero Junior Venâncio, orient. II. Título.

CDU 791(049.3)

## ATA DE DEFESA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE



Ata de defesa de Dissertação do Curso de Mestrado  
Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

Aos vinte e nove dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e um, às quatorze horas, realizou-se, por videoconferência, em decorrência das determinações da Universidade Federal de Sergipe e da Portaria nº 36, de 19 de março de 2020, da CAPES, a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, do aluno **ROBERTO MATHEUS CORDEIRO VANDERLEI DE OLIVEIRA**, cuja dissertação intitula-se *A INTERTEXTUALIDADE ENTRE O CINEMA E A LITERATURA DE CORDEL: A ANÁLISE DO "CINEMA DE CORDEL" NO FILME A LUNETAS DO TEMPO, DE ALCEU VALENÇA*, presidida pelo Prof. Dr. ROMERO JUNIOR VENANCIO SILVA. O orientador passou a palavra ao candidato para realizar a apresentação. Em seguida, o primeiro examinador, Prof. Dr. URBANO NOBRE NOJOSA, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. O aluno respondeu aos questionamentos. O segundo examinador, Prof. Dr. CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ, teceu alguns apontamentos. O aluno novamente teve oportunidade de manifestar-se. Em seguida, o Prof. Dr. ROMERO JUNIOR VENANCIO SILVA agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou o discente **APROVADO**. Nada mais havendo a tratar, a secretária lavrou a presente ata, que será assinada pelo presidente da banca e na qual serão anexadas as declarações de participação dos demais membros.

Prof. Dr. ROMERO JUNIOR VENANCIO SILVA  
Presidente/Orientador- participação à distância por videoconferência

Prof. Dr. URBANO NOBRE NOJOSA  
Examinador externo ao programa- participação à distância por videoconferência

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ  
Examinador interno ao programa- participação à distância por videoconferência

**ROBERTO MATHEUS CORDEIRO VANDERLEI DE OLIVEIRA**  
Discente

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, com amor, carinho e dedicação, que proporcionaram a mim e a meu irmão a mais afiada das armas – a da educação, do conhecimento.

Aos meus avós, *in memoriam*, sem os quais nada disso seria possível.

Ao povo brasileiro, que com sua resiliência e engenhosidade se permite sonhar e sorrir.

*Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o  
comercialismo, a exploração, a pornografia, o  
tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo  
[...] Onde houver um cineasta pronto a por seu  
cinema e sua profissão a serviço das causas  
importantes do seu tempo, aí haverá um germe  
do cinema novo.*

*Glauber Rocha*

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é demonstrar como a literatura de cordel pode ser transmutada à linguagem cinematográfica, analisando as relações intertextuais entre a estética do folheto e algumas obras do cinema nacional. Para isso, primeiro perpassamos aspectos fundamentais da história e das formas literárias do cordel. Em seguida, investigamos a referida intertextualidade na obra do cineasta Glauber Rocha, delineando a categoria "cinema de cordel" com base nas experiências do diretor nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), dois importantes marcos do Cinema Novo. Por fim, à luz do paradigma glauberiano, analisamos o “cinema de cordel” no filme *A Luneta do Tempo* (2014), do artista pernambucano Alceu Valença, procedendo sua decupagem a fim de investigar como as formas poéticas e literárias do folheto o influenciam da diegese ao discurso cinematográficos. Assim, procuramos demonstrar como nesse fenômeno intertextual o cordel pode emergir como ferramenta narrativa no cinema, marcando a concepção do roteiro, de monólogos e diálogos entre personagens e da mise-en-scène, além de se dirigir ao espectador aguçando sua percepção de ouvinte. Em suma, o cordel vai ao cinema e com ele se mistura para suscitar estéticas fílmicas particulares, das canções às formas de representação. Compreender a intertextualidade deste processo, e como ele pode ser potencializado no cinema brasileiro contemporâneo, é uma das principais motivações deste projeto.

**Palavras-chave:** Alceu Valença. Cinema de cordel. Glauber Rocha. Intertextualidade. Literatura de cordel.

## ABSTRACT

The goal of this research is to demonstrate how cordel literature can be transmuted to cinematographic language, analyzing the intertextual relations between the cordel aesthetics and some works of national cinema. For that, we first went through fundamental aspects of the history and literary forms of the cordel. Then, we investigated the referred intertextuality in the work of the filmmaker Glauber Rocha, outlining the category "cordel cinema" based on the director's experiences in the movies *Black God, White Devil* (1964) and *Antonio das Mortes* (1969), two important milestones of Cinema Novo. Finally, in the light of the Glauberian paradigm, we analyzed the "cordel cinema" in the film *The Telescope of Time* (2014), by Alceu Valença, proceeding with its decoupage in order to investigate how the poetic and literary forms of the cordel influence it from diegesis to cinematographic discourse. Thus, we seek to demonstrate how in this intertextual phenomenon the cordel can emerge as a narrative tool in cinema, marking the conception of the script, of monologues and dialogues between characters and of the mise-en-scene, in addition to addressing the viewer, sharpening his perception as a listener. In short, the cordel goes to the cinema and mixes with it to build particular film aesthetics, from songs to forms of representation. Understanding the intertextuality of this process, and how it can be enhanced in contemporary Brazilian cinema, is one of the main motivations of this project.

**Keywords:** Alceu Valença. Cordel literature. Cordel cinema. Glauber Rocha. Intertextuality.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A LITERATURA DE CORDEL .....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 Literatura de Cordel: Uma Invenção Brasileira? .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 A Relação do Folheto com a Oralidade .....</b>	<b>18</b>
<b>1.3 Uma Forma Poética Literária .....</b>	<b>27</b>
<b>2 CINEMA NOVO, GLAUBER ROCHA E O “CINEMA DE CORDEL” .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1 A Literatura Modernista e o Cinema Novo.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2 A Questão Nacional e Novas Imagens do Povo .....</b>	<b>43</b>
<b>2.3 Glauber Rocha: Crítico, Autor, Intelectual, Cineasta .....</b>	<b>56</b>
<b>2.4 O “cinema de cordel” em <i>Deus e o diabo</i> e <i>O dragão da maldade</i>.....</b>	<b>69</b>
<b>3 O “CINEMA DE CORDEL” NO FILME <i>A LUNETTA DO TEMPO</i> .....</b>	<b>92</b>
<b>3.1 O “Cordel Virtual” de Alceu Valença .....</b>	<b>93</b>
<b>3.2 O Ponto de Voz Narrativo e o Espectador-Ouvinte .....</b>	<b>105</b>
<b>3.3 A Peleja como Forma de Representação Cinematográfica .....</b>	<b>111</b>
<b>3.4 Música, Cordel, Circo, Teatro e Poesia: Um Cinema Valenciano .....</b>	<b>118</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

O intuito desta pesquisa é investigar as relações intertextuais entre a literatura de cordel e a linguagem cinematográfica, buscando compreender como as marcas formais e poéticas do folheto popular podem ser impressas na tela como estratégia narrativa e discursiva dos cineastas para contar suas histórias. A partir dessa perspectiva intertextual, apontaremos a aproximação entre cordel e cinema em dois filmes do diretor Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), sublinhando sua contribuição para os pilares fundamentais do que definimos aqui como “cinema de cordel” – categoria cujas características são perceptíveis no filme *A Luneta do Tempo* (2014), de Alceu Valença, objeto último de nossa análise.

Eis, então, que se põe o problema elementar: de que maneira o cordel pode ser assimilado ao cinema não apenas em seu conteúdo, enquanto tema, mas como linguagem? Como estas duas formas de arte podem coexistir para criar uma estética fílmica singular? Para refletir e formular sobre esse problema geral, contudo, entendemos que em primeiro lugar é necessário: a) pesquisar a forma-cordel e sua historicidade; b) articular a relação entre literatura e cinema brasileiros, especificamente no Cinema Novo; c) descrever como o cordel estrutura a narrativa de *Deus e o diabo*; d) compreender a importância do modelo de desafio/peleja, típico de cantadores e cordelistas, para a construção dos diálogos e da *mise-en-scène* em *O dragão da maldade*; e) analisar como o “cinema de cordel” se faz presente em *A luneta do tempo*, da diegese ao discurso. Dessa forma, pretendemos contribuir para o entendimento das possibilidades intertextuais entre a literatura de cordel e o cinema na contemporaneidade.

Com efeito, estabelecidos o problema central e suas motivações específicas, dividimos nossa pesquisa em três capítulos. O primeiro deles é dedicado ao estudo da literatura de cordel, pois como estudar sua relação com o cinema sem compreendê-la em suas singularidades enquanto forma de arte? Talvez pela construção social marginal e popular, alheia às academias e círculos literários oficiais, paira sobre o folheto uma série histórica de polêmicas e confusões, que aqui não pretendemos de modo algum encerrar, mas perscrutar. Afinal, o cordel é brasileiro ou português/ibérico? Qual sua relação com a cantoria sertaneja e a oralidade? Enfim, é no primeiro capítulo que buscamos limpar o terreno quanto ao folheto de cordel, no intuito de afirmá-lo enquanto forma poética literária nacional.

Adiante, no segundo capítulo, começamos a atacar o problema de frente. Antes, porém, passamos pelo processo de formação do Cinema Novo, do qual Glauber Rocha é o maior expoente, e sua relação com a literatura e demais artes nacionais, que à época já haviam alcançado, cada uma à sua maneira, o paradigma da modernidade. Depois, investigamos como o novo cinema brasileiro lançou luz sobre novas imagens do nosso povo e as questões nacionais, trazendo à tona na sétima arte os mais candentes debates. Em um terceiro momento, a fim de compreender por que Glauber assimilou em seu cinema a literatura de cordel, procuramos perfazer sua formação enquanto crítico, cineasta e intelectual.

Afinal, como ele próprio admite e veremos, sua escolha pelo folheto não se tratou apenas de mero gosto ou preferência estética, mas porque estava em busca de desenvolver uma linguagem cinematográfica nacional, que fosse condizente com a realidade terceiro-mundista brasileira. Por fim, no último tópico do segundo capítulo, destrinchamos os elementos constitutivos do “cinema de cordel”, mostrando como o folheto influenciou tanto a diegese como o discurso fílmicos em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Em suma, no primeiro, o cordel remete à contação, enquanto no segundo, à mostraçã da história.

Enfim, no terceiro e último capítulo desta pesquisa, analisamos o “cinema de cordel” n’*A Luneta do Tempo* à luz do paradigma *glauberiano*. Para isso, procedemos a decupagem do filme de Alceu Valença tendo em vista nosso problema geral, separando os elementos, compreendendo sua função específica no todo e buscando relacioná-los e interpretá-los. No primeiro tópico, demonstramos como a trama de Alceu foi concebida na forma poética do folheto, recebendo inclusive o nome de “Cordel Virtual” antes de ser lançado como *A Luneta do Tempo*, o que aliás dissipa de partida qualquer desconfiança em relação à acuidade da nossa abordagem frente ao objeto.

No segundo, abordamos o aspecto das canções no filme, muitas delas escritas a partir da forma poética cordeliana. A música, neste caso composta em função dos versos e não das imagens, vai muito além da ambientação sonora e funciona como ponto de voz narrativo, ou seja, instância que ajuda a contar a história para um espectador que também se descobre ouvinte. No penúltimo tópico, a centralidade do cordel se desloca da contação novamente à mostraçã, pois (assim como Glauber Rocha) Alceu Valença se dirige em sua *mise-en-scène* e na performance de seus atores ao modelo do desafio/peleja, subgênero da literatura de cordel. Já no tópico final, após realizar a decupagem dos elementos do “cinema de cordel” na *Luneta*

*do Tempo*, mostramos como o folheto, embora pilar fundamental, não é único no filme e associa-se a outras formas de arte caras ao artista pernambucano, como o teatro e o circo.

Em tempo, do ponto de vista metodológico, aliamos diferentes procedimentos para culminar na análise do objeto. O primeiro é a revisão bibliográfica no que diz respeito à literatura de cordel, ao Cinema Novo, à formação de Glauber Rocha como cineasta e aos seus dois filmes em questão. Para isso, nos debruçamos sobre produções acadêmicas que já apontaram a relação intertextual que Glauber estabelece com o cordel em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Daí em diante, partimos à análise de ambos os filmes no que tange à intertextualidade discutida, demonstrando como o diretor baiano opera o “cinema de cordel”. O segundo procedimento metodológico, já focado no objeto de nossa pesquisa em si, é a análise filmica d’*A Luneta do Tempo* à luz desta categoria, destrinchando seus elementos constitutivos fundamentais e depois articulando-os. Esse movimento duplo é realizado por meio de paralelos comparativos, na acepção de uma investigação exploradora de sentidos. Em suma: buscamos conciliar o estado da arte acerca do tema, por um lado, com a decupagem e interpretação do objeto de estudo através de um olhar particular, por outro.

O cerne da reflexão a que chegamos, os resultados obtidos no processo de pesquisa, os elementos-chave do “cinema de cordel”, enfim, o desenlace do problema, apontamos nas considerações finais. Uma vez que tratamos aqui de uma forma de discurso cinematográfico intertextual, fruto do diálogo criativo entre diferentes linguagens, não nos propomos a aferrar a discussão. Pelo contrário, buscamos entendê-la em toda sua abertura no que diz respeito às possibilidades que se alargam diante dela no mundo contemporâneo. Enfim, o cinema é considerado a sétima arte justamente porque é capaz de abarcar em si outras formas artísticas e múltiplas estéticas. Não seria diferente com a literatura de cordel.

## **1 A LITERATURA DE CORDEL**

Visto que o objeto de estudo desta pesquisa é a relação intertextual que se estabelece entre a linguagem cinematográfica e a literatura de cordel, optamos por começar investigando as propriedades específicas que caracterizam esta última, no intuito de que mais adiante possamos compreender como sua estética dialoga com o cinema para inventar uma linguagem audiovisual. Esse passo inicial faz-se ainda mais necessário à medida que a literatura de cordel, embora bastante difundida no território nacional e presente há mais de um século, ainda é alvo de confusões, simplificações e mesmo preconceitos, e carece de reconhecimento quanto ao seu lugar no quadro literário e poético nacional.

Sendo assim, antes de partirmos para a discussão e defesa do “cinema de cordel”, refletiremos sobre algumas perguntas que rondam o imaginário social sobre o folheto. O cordel é de matriz ibérica ou foi concebido no Brasil? O cordel é a versão escrita da poética dos cantadores? Como as formas poéticas orais influenciaram o cordel e vice-versa? O que caracteriza o cordel enquanto tal e o que o diferencia de outras expressões literárias e poéticas? O cordel é uma poética dita sertaneja ou universal? Para refletir sobre essas perguntas, nós nos apoiaremos em estudos clássicos e contemporâneos, trazendo à tona ideias e formulações de nomes como Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Ruth Terra, Alberto Roiphe e Aderaldo Luciano, entre outros.

Com isso, neste primeiro capítulo, temos por objetivo investigar as origens da literatura de cordel e compreendê-la quanto à sua literacidade. Não se trata de buscar definições fechadas que encerrem o cordel em si mesmo, mas de resguardar o seu lugar de objeto de estudo poético e literário. Feito isso, aí, sim, partiremos para análise da intertextualidade “cinema de cordel”, fenômeno que aparece na tela como produto do encontro entre estas duas linguagens, a saber, do folheto com o cinema.

### **1.1 Literatura de Cordel: Uma Invenção Brasileira?**

Entre as muitas confusões e indefinições que cercam a literatura de cordel, talvez a mais recorrente e polêmica seja acerca de sua origem ibérica. Isto é, a ideia de que nós brasileiros importamos esse produto literário da nossa matriz colonial, Portugal e sua coirmã Espanha. Para boa parte dos leitores e mesmo dos curiosos, o folheto foi uma herança poética portuguesa a qual assimilamos, à nossa moda. Essa visão imperou por décadas a fio, inclusive

entre os estudiosos da academia, e proliferou-se mesmo nos mais altos círculos literários nacionais. Hoje, porém, ela se revela demasiado simplista quando verificamos que o que se entende por literatura de cordel no Brasil do século XX até este início de século XXI é muito diferente do produto literário português dos séculos XVI, XVII e XVIII. A principal semelhança está, de fato, no nome.

Segundo Aderaldo Luciano (2012), desde os estudos sobre poesia popular do sergipano Sílvio Romero ainda no século XIX, situou-se toda expressão artística nascida no Nordeste e regida pelo verso, pela rima e pelo ritmo sob o mesmo guarda-chuva de “cordel”. Assim, poema maduro, folhetos em sextilha, cantoria de repentistas, emboladores, quadras populares, tudo passou a fazer parte do mesmo cabedal cultural, desconsiderando-se as propriedades e particularidades de cada forma de arte. Estaria aí uma das raízes da confusão estética, que só aumentou quando o folheto foi denominado “literatura de cordel” em função da tradição da literatura de cordel portuguesa.

Entre os pesquisadores não se sabe ao certo quando o folheto literário brasileiro passou a ser denominado “literatura de cordel”. O ponto de confluência entre eles é que a denominação veio de Portugal e se deu por associação -- pela maneira como eram vendidos os folhetos e devido ao seu aspecto físico, gráfico. Em suma, pelo fato de serem livretos populares dependurados em cordéis, estratégia já presente em Portugal no século XVI segundo o pesquisador português Teófilo Braga, fonte primária de informação da maioria dos estudiosos brasileiros. O próprio Sílvio Romero, em sua publicação de 1879, afirma que a literatura volante do Brasil é a mesma portuguesa (ROMERO, 1879 *apud* LUCIANO, 2012). Esta tese foi acompanhada por nomes como Manuel Diégues Junior, Sebastião Nunes Batista, entre outros eminentes pesquisadores para nosso estado da arte. Hoje, quando se olha a questão com maior distanciamento histórico, com farta produção e material de pesquisa sobre o tema, é possível enxergar outros caminhos. Quando investigamos os títulos mais comuns a que Sílvio Romero se refere, a conclusão é que se trata de outro material literário, diferente daquele nascido no Nordeste no final do século XIX sob batuta de Leandro Gomes de Barros.

Os romances da Donzela Teodora, da Imperatriz Porcina e da Princesa Magalona, aos quais Sílvio Romero se refere, por exemplo, fazem parte do romanceiro tradicional português. Todos eles editados e reeditados no Brasil Império, principalmente a partir do ano de 1840, foram vertidos pelos poetas populares em versos e eram vendidos em forma de livretos. Não consta, porém, que em 1879 houvesse folhetos de cordel publicados em circulação no Brasil.

Assim, quando escreve sobre a literatura ambulante de cordel brasileira em 1879, o mais provável é que Sílvio Romero se referisse às produções brasileiras parafrásticas ou não das obras portuguesas. O que se vendia pendurado em barbante eram livretos e não folhetos de cordel. Assim, tomar o termo ‘literatura de cordel’ utilizado por Romero para nomear a produção cordelística brasileira resulta em equívoco (LUCIANO, 2012, p. 12).

Há duas informações importantes que contribuem para ratificar as diferenças entre a literatura de cordel portuguesa de que herdamos o nome e a literatura de cordel que foi criada no Nordeste brasileiro na quadra final do século XIX. A primeira vem de Portugal, onde Viegas Guerreiro define o cordel português como folhas soltas ou volantes dependuradas em barbantes onde se comercializava a leitura de peças teatrais, motes glosados, romances e novelas. Isto é, gêneros literários diversos, apenas comercializados sob a mesma forma de veiculação. Neste mesmo sentido, a segunda informação importante vem de um grande nome da literatura brasileira. Segundo confessou José de Alencar apud Luciano (2012), ele mesmo viu em 1857 seu romance “O Guarani” dependurado à cavalo em cordel, mas vendido em formato de folhetim após publicação em jornal. Ou seja, era um romance folhetinesco pendurado num barbante – simples fato que, por si só, não o transforma em literatura de cordel.

Há também outro fator diferencial importante entre o cordel brasileiro e o português. Como vimos, os folhetos ibéricos faziam parte do universo literário escrito, filiando-se ao romanceiro tradicional. O cordel português não foi o resultado do mundo dos trovadores, sendo antes uma forma mais acessível de divulgação dos escritores já conhecidos na época. Por isso a vinculação a diferentes gêneros literários, com peças de teatro, romances e novelas. Não se vê maior ligação do cordel português com a tradição de segréis, jograis e trovadores, tipos de poetas mais próximos dos nossos cantadores. Já da parte do cordel brasileiro, como veremos mais adiante, a vinculação com os poetas cantadores é tamanha que, até hoje, há quem acredite em que a literatura de cordel seja simplesmente a versão escrita da cantoria, o que é um equívoco. Mas, sem dúvida, estão muito próximas, nutrindo não apenas relações de parentesco como também uma simbiose que acabou por transformar tanto a cantoria dos repentistas como o folheto no Nordeste brasileiro. Não bastasse, na gênese do cordel brasileiro os cordelistas foram seus próprios editores, fundando suas próprias casas de publicação.

Quanto aos títulos citados por Sílvia Romero, inclusive o tão famoso “Carlos Magno e os doze pares de França”, todos eram de fato muito conhecidos no Nordeste à época e foram adaptados ao cordel que conhecemos, mas apenas nos primeiros anos do século XX, décadas após a publicação do estudioso sergipano, isto é, quando o cordel como o conhecemos já circulava. De fato, a semelhança dos títulos causa confusão, mas a disparidade das datas atesta que tratam-se de produtos literários diferentes. E, mais importante, embora a matriz de conteúdo fosse a mesma, a forma já era outra. Prosa e verso portugueses viraram sextilhas nordestinas, num processo não de transcrição, mas de transcriação. Não negamos aqui a relevância da novelística portuguesa e ibérica para o romanceiro tradicional brasileiro, pois de fato ela constitui um dos seus pontos altos. Apenas demarcamos que não é o ponto fundamental, no sentido fundacional, como prega o senso comum. Defende Luciano (2012):

A origem e formação histórica do cordel brasileiro não tem qualquer ligação, exceto no nome, com a literatura de cordel portuguesa, salvo em alguns de seus motivos. A ligação é com a literatura narrativa tradicional que vai muito além das folhas soltas. Logo, a filiação ibérica cai por terra [...] Essa observação nossa é primordial para entendermos que o cordel não é definido pelo tema versado, ou seja, não é o ciclo temático quem determina o cordel. Quando nos dispusemos a olhar o cordel como produção literária, como literatura, o tema restringe-se a ser apenas um elemento inspirador, dessa forma não determinará, tampouco definirá o produto. (LUCIANO, 2012, p.42-43)

Começamos, portanto, a defesa do folheto de cordel como originalidade poética brasileira, uma literatura autônoma e diferente, com suas próprias características gerais e estruturas diversas da matriz portuguesa. Pois, segundo Luciano (2012) o cordel como tal “só existe no Brasil e é, possivelmente, a única forma original da poesia brasileira, sem reservar qualquer semelhança com o que se chamou literatura de cordel na Península Ibérica, no resto da Europa ou em países da América Latina” (LUCIANO, 2012, p. 28). Essa definição nacional é cara ao cordel porque a ele foi negado o seu lugar no cabedal poético e literário brasileiro. Para se chegar a esta evidência, basta observar a ausência dos grandes cordelistas nos guias literários e nos cursos de letras do Brasil, a começar por Leandro Gomes de Barros, pai da nossa literatura de cordel, nome pouco conhecido quando comparado a outros escritores clássicos. Sobre a certidão de nascimento e a paternidade do folheto brasileiro, escreve a cordelista Salete Nascimento, vice-presidente da Academia Sergipana de Cordel, em seu título “O cordel é nordestino”:



Nos anos mil oitocentos  
E oitenta e nove, o poeta  
Chamado Leandro Barros  
Na arte se manifesta  
Traçou a rima e compasso  
Que chegou na hora certa

Quando a métrica chegou  
A rima se encheu de som  
Transformaram num livreto  
Viram que isso era bom  
O Cordel lido em voz alta  
A poesia ganha o som

Assim Leandro de Barros  
Foi o Mestre do cordel  
Que nos ensinou traçar  
Foi um grande Menestrel  
Deixou seu nome gravado  
Na poesia do Cordel...

Leandro o paraibano  
E Machado na Bahia  
Foram os heróis da época  
Na rima e na cantoria  
Eles foram pioneiros  
Aclamados hoje em dia

O cordel depois de pronto  
Ganhou nome de poesia  
A poesia popular  
No nordeste se estendia  
Começaram a cantar  
Dando a letra a melodia

A poesia narrativa  
Foi tomando seu lugar  
E com o passar dos tempos  
Ela se fez popular  
Nas feiras em um barbante  
Começaram a pendurar

Com ela também nasceu  
A arte xilogravura  
Dando a ideia da história  
O trabalho em arte pura  
Foi assim que o cordel  
Entrou pra literatura

Os autores iam cantando  
E seus livretos vendendo  
As notícias eram dadas  
O povo ia entendendo  
Quem pouco sabia ler  
Comprava e saía lendo  
(NASCIMENTO, s.d, p. 4-7)

## 1.2 A Relação do Folheto com a Oralidade

Qual a relação entre a literatura de cordel e as expressões da cultura oral no Brasil? Essa é daquelas perguntas essenciais sobre as quais quanto mais nos debruçamos, mais enxergamos a profundidade do problema, pois, de fato, as relações são antigas. Ainda hoje, corre no imaginário nacional que o cordel seja a poética escrita dos cantadores. No vasto estado da arte disponível sobre o tema, embora seja consenso a influência da cantoria para o folheto tanto em forma quanto em conteúdo, encontramos diferentes abordagens.

Em seu “Literatura oral no Brasil”, Cascudo (1978) define assim a literatura oral: “Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo” (CASCUDO, 1978, p. 22). Apoiado nesta concepção, o pesquisador norte-rio-grandense parte para a defesa dos folhetos, “dos antigos livrinhos”, como uma das fontes contínuas desse tipo de literatura que mantém viva a correia da transmissão de narrativas e valores, e em última instância da própria tradição, através da manutenção do conhecimento popular ágrafo.

Para o autor, haveria duas fontes permanentes e contínuas de nossa literatura oral. A primeira, exclusivamente oral, onde ele classifica os cantos e contos tradicionais, as danças de roda, as danças cantadas, os folguedos do folclore, jogos infantis, cantigas de embalar, aboios, anedotas, ou seja, as manifestações culturais que prescindem da palavra escrita; e a segunda, que seria a reimpressão dos antigos livrinhos vindos de Portugal e Espanha (já citados anteriormente) e da produção a que ele chamou de contemporânea pelos antigos processos de versificação, que tratavam de assuntos do cotidiano, política, guerras, sátiras, fábulas e histórias de animais, aventuras, amor, enfim. Escreve Cascudo:

Embora assinados esses folhetos revelam apenas a utilização de temas remotos, correntes do Folclore ou na literatura apologética de outrora, trazidos nos contos morais, filhos dos “exemplos”. Com ou sem fixação tipográfica esta matéria pertence à literatura oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos, nome vulgar da quadra nos sertões do Brasil (op. cit, p. 22).

Essa visão de Cascudo, que também toma por referência principal Sílvio Romero, como o próprio admite ainda na introdução da publicação, deixa claro que ele entende a literatura de cordel não apenas como parte da literatura oral, mas enquanto uma de suas fontes

de propagação e sobrevivência. Vê nela uma predisposição à oralidade, feita para “declamação, para a leitura em voz alta”. Assim, sobrepõe a dimensão oral do seu universo cultural à dimensão escrita. Neste sentido, a escrita do cordel acaba por perder relevância enquanto processo de criação literária, pois está ligada pelo cordão umbilical à oralidade. Por isso, neste raciocínio, estaria propensa a ser assimilada à poética dos cantadores.

Está aqui, portanto, na relação entre o cordel e a cantoria, o ponto central da discussão em relação à cultura oral. Assim como Cascudo (1978), muitos outros eminentes pesquisadores creditam à cantoria nordestina a origem do folheto de cordel brasileiro. É dessa mesma perspectiva, de acordo com Roiphe (2013), que parte a pesquisadora Ruth Terra no seu livro “Memórias de luta: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)”, no qual ela estuda 300 folhetos em sua fase de desenvolvimento e afirmação. Segundo Terra *apud* Roiphe (2013), os grandes nomes da chamada “geração princesa”, Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista, João Melchiades e José Adão (ao qual acrescentamos Silvino Pirauá), teriam sido justamente os responsáveis por realizar esta mediação da cultura oral à cultura escrita (ROIPHE, 2013). Não rechaçamos essa historicidade, ao contrário: afinal, o modelo de desafio dos cantadores, cuja relevância é tamanha que o garantiu um lugar próprio de subgênero do folheto, é mesmo fundamental para compreender nosso “cinema de cordel”.

Neste capítulo, contudo, buscaremos nos aprofundar nas questões formais, da estética da literatura de cordel, e identificar suas características gerais bem como suas valências mais específicas, à luz da literatura oral, mas também dos gêneros literários. E, para isso, é preciso diferenciá-la do desafio dos cantadores, pois não é porque uma criatura nasce da outra que não possa se desenvolver, crescer, traçar seu caminho com as próprias pernas, como acreditamos que aconteceu com o folheto de cordel como fenômeno da literatura nacional. Dessa forma, para compreendê-lo em suas primeiras manifestações, é preciso recorrer ao desafio dos cantadores brasileiros e, principalmente, nordestinos.

O já citado Cascudo (1978) e o modernista Mário de Andrade, dois grandes pensadores da cultura brasileira, dedicaram parte de seus estudos ao tema e tiveram embates literários acerca das origens do desafio. Ancorado em suas pesquisas, Cascudo (1978) afirmou desde a publicação de “Vaqueiros e Cantadores”, em 1939, passando por “Literatura oral no Brasil”, terminado em 1949, mas impresso pela primeira vez em 1952, que a arte dos cantadores remetia ao Canto Amebeu grego, de origem clássica, marcado pela alternância e

pela igualdade de versos. A técnica teria sido trazida ao Brasil pelos portugueses após sobreviver ao longo de séculos da Idade Média, durante a qual também teria sido marcada pela incontornável influência dos árabes na Península Ibérica. Práticas semelhantes do canto alternado teriam se mantido vivas em diversos países europeus, sob denominações diversas como *tensón*, *débats*, *contrasti*, *dayemans*, *cantares* e *wettgesänge*, a depender da língua e das especificidades de cada região.

Mário de Andrade, no entanto, diverge do compatriota em relação à origem única do desafio ou canto alternado brasileiro. Após classificar a conclusão de Cascudo (1978) de audaz e apressada, questiona o mestre paulistano:

Por que não considerar antes o desafio, tão instintivo, tão encontrável por esse mundo afora, um desses *pensamentos elementares* que podem nascer, independentemente de ligação, em vários pontos diversos da terra? A meu ver, o ensaísta norte-rio-grandense se prende com demasiado escrúpulo a essa tendência perigosa de tudo ligar, através das geografias e das raças, esquecido de que, mais que os movimentos migratórios, são a psicologia individual e as exigências sociais que tornam o homem muito parecido consigo mesmo, seja ele pastor grego ou pastor do sertão nordestino. (ANDRADE *apud* ROIPHE, 2013, p. 31, grifo do autor).

Em seu ataque à teoria da origem unicamente europeia da cantoria de desafio, Mario de Andrade se mune de informações relevantes para ampliação do espectro no debate. Ele resgata textos e cartas do jesuíta Fernão Cardim ainda no século XVI, que relatam as habilidades dos povos nativos em representar diálogos cantados e musicados com auxílio de flautas e sons naturais. O clérigo português chega a sublinhar inclusive a capacidade das mulheres indígenas para bolar trovas de repente. Práticas semelhantes também foram relatadas por Gabriel Soares de Sousa, por exemplo, entre os tupinambás e outros povos nativos, com direito a acompanhamento musical e repetição de mote em coro musical.

Não bastasse o resgate dos cantos alternados indígenas, Mário de Andrade também sai em defesa da presença do que chama de lutas poético-musicais na África. Ele retoma a descrição de Natalie Burin sobre os desafios entre os Zulus na África do Sul, que opunham homens e mulheres na véspera de um casamento numa competição que entrava noite adentro para acabar em festa. Sem se opor à semelhança dos cantos alternados com a “tensão” medieval de origem greco-romana, apenas assinalando diferentes formas de sua existência para além do Velho Continente, defende Mário de Andrade:

[...] na verdade o gênero de fala de uma resposta de outro é mais ou menos universal. O que caracteriza nosso desafio, além de seu corte estrófico bem

entendido, é o esporte de injúria, entre os desafiadores nordestinos sistematizado muitas vezes como tema único. E se tornam inextinguíveis nisso. (ANDRADE, *apud* ROIPHE, 2013, p. 34).

Diante deste importante debate entre Mário e Cascudo para a cultura brasileira, podemos concluir que o modelo de canto alternado trazido pelos europeus foi fundamental, mas não foi o único para a conformação do que se tornou nosso desafio de cantadores, devido ao seu caráter um tanto universal. Esta nossa cantoria, por sua vez, teria motivado os primeiros folhetos de cordel brasileiros. Sendo o desafio nordestino dotado de particularidades, conforme salientou Mário de Andrade, passamos então ao estudo do próprio desafio no intuito de entender como a cantoria influenciou o desenvolvimento do cordel, e vice-versa, uma vez que ela mesma passou a ser influenciada por ele, numa simbiose. Diz Cascudo (1978) sobre a estrutura clássica do desafio:

O estilo, isto é, o protocolo dos “desafios” é imutável. Cada cantador fazia sua apresentação. Depois, trocavam saudações ou insultos, conforme o temperamento de cada um. Seguia-se a parte de perguntas-e-respostas, outrora adivinhações, enigmas, curiosidades do *Lunário Perpétuo* e das enciclopédias baratas, *História Sagrada*, *Carlos Magno e doze pares de França*, etc. O financiamento do “desafio” é simples. Foram os dois cantadores contratados, recebendo pagamento ao final, com hospedagem garantida, ou ganharão o que o auditório, na maior ou menor animação, sacudir para eles, para a quenga, a cuia, a latinha, posta no chão. (CASCUDO, 1978, p. 362)

Está aí, basicamente, a estrutura do desafio ou peleja de cantadores. Primeiro se apresentam, cantando vantagens e se autoelogiando, depois saúdam ou não um ao outro, a depender do caráter da peleja, e também se insultam, normalmente através da animalização do oponente ou outra pilhéria qualquer. Essa primeira parte do desafio, digamos assim, funciona como espécie de prelúdio do combate, preparação da luta verbal que virá. O cantador que cantar louros e vitória antecipada, mas depois for derrotado no metro e na rima, sai desmoralizado para o público, não dando conta da promessa inicial. Das apresentações, saudações e insultos iniciais, parte-se então à peleja poética de fato, que pode compreender uma variedade imensa de temas e formas, dos mais clássicos descritos pelo pesquisador norte-rio-grandense até os assuntos correntes de cada tempo, como podemos observar na contemporaneidade. A estrutura clássica do desafio, porém, ainda continua presente.

Para o acompanhamento musical, violas ou rabecas, jamais instrumentos de sopro ou percussão, o que distancia neste sentido a cantoria do coco e da embolada. Curiosidade interessante sobre o desafio nordestino, os cantadores do Nordeste, apesar de quase sempre

carregarem uma viola, não são músicos e tem por tradição não tocarem notas musicais enquanto recitam seus versos. Nestes casos, a música funciona também como prelúdio e poslúdio, enquanto o cantador se prepara para recitar seus versos e rimas. A música se faz como tempo de espera e anúncio da batalha. Sendo assim, essa dinâmica implica que um oponente ceda um curto espaço de tempo ao outro para preparar a resposta, enquanto repinica sua viola.

É importante destacar, e aqui sublinhamos essa observação, que nem toda cantoria é um desafio. Cantadores podem cantar por horas sem pelejar entre si, recitando conhecimentos gerais, textos religiosos, história antiga, fenômenos e acontecimentos sertanejos etc. Instalada a peleja, porém, ganha aquele que cantar o último verso, deixando o desafiante sem palavras. Ao longo da luta, o cantador também pode mudar o modelo da cantoria, desde que avise ao rival e comece primeiro, dando o exemplo. Cantando em sextilhas, um cantador pode propor mudar para décimas, e se o outro não responder no mesmo metro estará derrotado. Um cantador que se preze não rejeita cantoria em nenhum dos estilos propostos. Quanto à duração destes embates poéticos, pode ser de minutos, levar horas e até mesmo dias: “na Vila de Patos, Paraíba, em 1870, Inácio da Catingueira e Francisco Romano (Romano do Teixeira), reunidos na Casa do Mercado, lutaram, cantando desafio, durante oito dias” (CASCUDO, 2010, p.90).

Quanto à poética do desafio, sua forma clássica e mais antiga é a quadra ou o verso de quatro pés (ABCD), com sete sílabas tradicionalmente. Em quadras foram os velhos desafios, os romances mais antigos do ciclo do gado, que descreviam bois e cavalos valentes. Também os desafios antigos colecionados por A. Americano do Brasil em Mato Grosso e Goiás eram todos em quadrinhas, assim como cantigas do folclore brasileiro, os versos dos barqueiros do São Francisco, dos velhos vaqueiros nordestinos. Foi só no final do século XIX em que desafios em sextilhas ou seis pés (ABCBDB), hegemônicos até hoje, passaram a ser registrados, quando já circulavam os folhetos -- o que fortalece a hipótese da simbiose, da influência mútua, com a literatura de cordel. Ou seja, é muito plausível que não só o cordel tenha sido influenciado pela cantoria, mas também passou a influenciá-la.

Uma importante marca formal do desafio, que o caracteriza e diferencia, é a “deixa”. Diante dela, em sua resposta, o cantador começa sua estrofe repetindo o último verso do adversário, uma reminiscência dos trovadores medievais segundo, segundo o autor de “Vaqueiros e Cantadores” (CASCUDO, 2010). Outra característica importante do desafio é o

“mote”, um tema ou assunto a ser glosado, normalmente uma frase, que pode ser sugerida pelo contratante, por um dos cantadores ou mesmo pelo público. Embora a quadra seja a forma clássica e o uso da sextilha coincida com o advento do cordel, existem muitas outras formas típicas da cantoria: “martelo”, “galope”, “décimas”, “pé quebrado”, “parcela”, “mourão”, “trocado” e “ligeira”, cada um obedecendo seu determinado modelo de métrica, rima e até mesmo alternância.

Em resumo, estas são as características gerais e específicas da cantoria e do desafio nordestinos. Desafio ou peleja que, ainda nos primórdios do folheto, virou modelo formal para os primeiros cordelistas. Reconhecer isto, e aqui está o ponto central do problema em relação à oralidade, não significa dizer que formalmente são o mesmo objeto de arte, ou que o cordel seja uma versão escrita da cantoria. O folheto de desafio tornou-se um subgênero da literatura de cordel, não sua definição por excelência, e não é uma mera reprodução do desafio dos cantadores, tomando-o antes por motivo de fabulação. Há, ademais, diferenças fundamentais, como abordaremos. Mas como o desafio dos cantadores foi parar nos folhetos de cordel?

Mais uma vez, não há consenso entre os pesquisadores sobre quem seria o responsável pela passagem da oralidade à escrita do desafio. Uns defendem que foi o próprio Leandro Gomes de Barros, pai do cordel brasileiro, outros atribuem o feito a Silvino Pirauá, discípulo de Romano do Teixeira, do núcleo de cantadores da Serra do Teixeira, na Paraíba, que teria passado a inventar os desafios de que era testemunha e escrevê-los em folhetos de seis pés. Sobre a questão, dizem Átila de Almeida e José Alves Sobrinho (1978):

Quem começou a moda de inventar desafios foi Silvino Pirauá Lima, fabricando em versos de seis linhas desafios nunca havidos entre Romano do Teixeira e Inácio da Catingueira, como ainda hoje asseguram, com a mesma ênfase que asseguraram o padre Otaviano, o biógrafo de Inácio de Catingueira, os descendentes do Romano. Pirauá, discípulo de Romano, foi não só o criador de desafios fictícios, um dos que com Leandro primeiro imprimiram folhetos, como foi o introdutor da estrofe de seis linhas, as sextilhas. Antes dele, cantava-se e faziam-se romances em obra de quatro pés – as quadras. (ALMEIDA; SOBRINHO, 1978 *apud* ROIPHE, 2013, p.37).

Por sua vez, Ruth Terra não desconsidera a possibilidade de ter havido um precursor do poema de cordel brasileiro, mas é assertiva ao afirmar Leandro Gomes de Barros como grande responsável por sistematizar a publicação dos folhetos. Escreve ela:

Nos idos de 1893, quando o poeta Leandro Gomes de Barros passa a publicar seus poemas em folhetos inicia-se a literatura popular impressa no Nordeste. (...) É possível que anteriormente algum cantador ou poeta popular tenha impresso

poemas. Mas Leandro foi sem dúvida o primeiro a produzir seguramente folhetos, possibilitando assim esta literatura em toda sua especificidade. Toma forma um conjunto de textos em permanente reedição. Tem início um peculiar de produção e comercialização e constitui-se um público para esta leitura... Os poetas populares são herdeiros da temática oral, e de certo modo, das cantorias que ocorriam no Nordeste desde pelo menos meados do século XIX. A temática dos folhetos é, contudo, mais ampla. O poeta popular, além de detentor da tradição comum à literatura oral, qual o cantador, urde desafios e, de sua parte, tematiza o cotidiano. (TERRA, 1983 *apud* ROIPHE, 2013, p. 37).

Parece-nos que Terra (1983) aborda a questão com perícia. Primeiro, se foi Pirauá o inventor do folheto de desafio, e não rechaçamos aqui esta possibilidade, foi Leandro quem sistematizou-o em produção literária. Depois, os cordelistas são herdeiros da cultura oral e das cantorias de desafio, tanto do ponto de vista temático como formal, mas a temática do folheto é mais ampla desde seu início. Tampouco sua forma reflete mero espelhamento da cantoria. Os desafios do cordel eram inventados, fabulados, já desgarrados do improviso de repente que marca a cantoria.

A respeito dessa questão, em seu livro “Forrobodó na linguagem do sertão. Leitura verbovisual de folhetos de cordel”, Roiphe (2013) defende a tese segundo a qual o folheto de cordel brasileiro teria mesmo nascido do berço da cantoria nordestina, e depois sido desenvolvido pelos poetas cordelistas:

[...] confrontando o que pensam alguns teóricos e o que pensam alguns poetas, parece nítida a forma como eles mostram que o desafio oral, e mais especificamente a cantoria da Serra do Teixeira, deu origem ao folheto de cordel no Brasil, sendo desenvolvido pelos chamados poetas de bancada ou gabinete. (ROIPHE, 2013, p. 43).

Dessa forma, o autor (2013) põe por terra também qualquer hipótese sobre a origem ibérica, lembrando inclusive que no tempo de Leandro o termo corrente era “literatura de folhetos” ou “folhetos” e não “literatura de cordel”, nomenclatura que ganhou força a partir dos estudiosos.

Os primeiros folhetos de peleja, portanto, tomaram por referência a estrutura composicional do desafio de cantadores e seus elementos poéticos, como convites, apresentações, saudações, insultos, autoelogios, procedimentos para o combate. Essa mesma estrutura dual, ou seja, de oposição de duas partes a se debaterem em luta, também fica evidenciada nos títulos, que normalmente carregavam a seguinte equação: “peleja de... contra/com...”. Nos folhetos de desafio, quando se trata de embates entre opostos (cantadores, músicos, políticos, cangaceiros etc.), a peleja também passou a receber outros nomes nos



títulos como “discussão”, “debate” e “encontro”, quase sempre adotando tal dualidade. Mas nem todo debate, discussão ou encontro, importante ressaltar, é necessariamente uma peleja, podendo ser também uma reunião de duas personalidades públicas ou ainda de dois tipos sociais, sempre fabulados pelos cordelista, que tem prerrogativa inclusive de juntar personagens que nunca se conheceram ou viveram no mesmo tempo ou espaço.

Nesta transição, o importante é observar que “os cantadores do desafio oral tornam-se cantadores-personagens do desafio escrito” (ROIPHE, 2013, p. 44), mesmo que existam na vida real. Com efeito, o que surge no folheto é já invenção ou criação do poeta cordelista. A respeito da semelhança entre a cantoria e o folheto de desafio, Ayala (1988) diz que:

[na] peleja, gênero específico da literatura de folhetos, que simula o registro da disputa poética de dois repentistas durante uma cantoria ao produzir pelejas, o escritor de folhetos toma por base muitas das modalidades poéticas do repente, tendo como personagens cantadores reais ou fictícios e, como cenário, a cantoria. (AYALA, 1988 *apud* ROIPHE, 2013, p.44, grifo nosso).

Foi assim, enfim, que o protocolo do desafio oral, com seus elementos de oralidade, aterrisou no folheto, como peleja verbal simulada. Em vez da palavra falada, a palavra escrita, mesmo quando colocada na boca de um cantador-personagem. No cordel de desafio é o poeta narrador que conduz a peleja, apresentando os personagens, dando-lhes a palavra e colocando-os em ação. Para isso, se vale do cabedal poético dos cantadores, com direito a proposição de motes e deixas e a utilização de modelos clássicos da cantoria, como os martelos. Mas é tudo previamente elaborado, trabalhado na lavoura do papel, nada é feito de repente, no instante da criação.

Dessa forma, por exemplo, que Leandro Gomes de Barros escreveu o título “Peleja de J. Carneiro com M. Serrador”, acompanhado da descrição “desafio à viola entre os dois afamados cantadores sertanejos”. Sobre este subtítulo, é interessante notar que Leandro, ao invocar dois “afamados cantadores sertanejos”, opta por remeter o leitor ao ambiente de espetáculo assistido que envolve o desafio de cantadores. Como notou Câmara Cascudo (2010), uma das principais marcas da cantoria é exatamente o exagero espetaculoso, a teatralidade gritante dos cantadores. Ao substituírem as ações de que falam pelas palavras faladas, constroem o ambiente de dramatização propício aos olhos do público. Esse caráter de espetáculo público vem da cantoria e se mantém nos folhetos de desafios, como se os personagens agissem de modo a terem suas palavras e ações testemunhadas pelos

espectadores, neste caso, leitores-espectadores. Diz Marilena Chauí (2006) sobre a natureza do espetáculo:

Há [...] uma família de palavras latinas na qual a imagem tem como referência a visão. Trata-se da palavra *espetáculo*, que vem dos verbos latinos *specio* e *specto*. *Specio*: ver, observar, olhar, perceber. *Specto*: ver, olhar, examinar, ver com reflexão, provar, ajuizar, acautelar, esperar. *Species* é a forma visível da coisa real, sua essência e sua verdade – na ciência da óptica, a *species* era estudada como imagem visual. *Spectabilis* é o visível; *speculum* é o espelho; *spectador*, o que vê, observa, espectador; *spectrum* é aparição irreal, visão ilusória; *speculare* é ver com os olhos do espírito e *spectaculum* é a festa pública. (CHAUÍ, 2006 *apud* ROIPHE, 2013, p. 50, grifo do autor).

Com efeito, se a cantoria é feita como espetáculo, “festa pública”, situando assim os espectadores na posição de quem vê e observa, o folheto do desafio passa a realizar operação semelhante quando toma a peleja por modelo formal. O leitor acaba sendo deslocado à posição de espectador das palavras que a todo instante remetem à imagem, à visão, “imagem visual”. Como se ao ler uma peleja no folheto, o leitor-espectador acabasse por assisti-la mentalmente. É assim que compreendemos a importância do subtítulo do cordel de Leandro, que não por acaso escolhe cantadores “afamados”, ou seja, respeitados ou pelo menos conhecidos do público, que passa, portanto, a ficar ciente de que está diante de um desafio espetaculoso.

Ainda sobre as pelejas no cordel, João Martins de Athayde, outro grande nome da “geração princesa”, escreveu o título “Peleja de João Athayde com Leandro Gomes de Barros”. O curioso é que na época da circulação deste folheto, Leandro chegou a escrever que não conhecia Athayde, o que só aconteceu depois da publicação. Assim, fica nítido novamente que se trata de duelo metafórico e linguístico, fabulação poética do cordelista. Muitos outros folhetos seguiram tal estrutura composicional do desafio, de oposição e luta, mesmo não se tratando de cantadores ou cantoria. Ela já estava presente na mentalidade popular e havia inclusive constituído um público. Os poetas de cordel, sabedores e testemunhas dessa realidade, passaram a produzir então folhetos de pelejas fictícias, em que o autor cria as personagens. É o caso de “A violenta disputa de Maluf com Tancredo”, de Gonçalo Ferreira da Silva, e “Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte”, de Abraão Batista, para citar dois exemplos. Em suma, o folheto de peleja conserva em sua linguagem textual procedimentos retóricos e elementos poéticos do desafio, mantendo o caráter de espetáculo, falas alternadas, elogio e autoelogio, animalização e injúria: enfim, o modelo da cantoria nordestina.

Se é verdade que a peleja inspirada no desafio dos cantadores é de tal modo relevante que se tornou um subgênero da literatura de cordel, como acabamos de evidenciar, também é verdade que os folhetos não se resumem à cantoria, tanto em forma como conteúdo, conforme avançaremos. Bebendo das expressões da oralidade e do universo cultural de que fazia parte, o folheto se fortaleceu em seu caminho literário, foi se afirmando em seus próprios modelos formais e acabou conquistando independência no arcabouço poético brasileiro. Trocando em miúdos: não é porque ele nasceu de uma expressão da literatura oral que ele é oral. Ademais, e aqui nos alinhamos à perspectiva do pesquisador contemporâneo Luciano (2012), autor de “História crítica do cordel brasileiro”, é preciso destacar a dimensão literária do cordel, como poesia escrita que é:

Muitos estudiosos confundem a poesia dos cantadores repentistas nordestinos com a Literatura de Cordel. Certo que sejam irmãs. E como todos os irmãos, sejam, também, diferentes. Os poetas cordelistas raramente são repentistas ou glosadores. São poetas da letra, conhecidos como poetas de bancada, sofrendo inclusive algum preconceito por parte daqueles. O repente é obra de momento, é construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improviso. Daí porque são famosos os desafios e pelejas, nos quais cantadores se debatem em criações e trava-línguas, em perguntas e respostas. O Cego Aderaldo gabava-se de nunca ter repetido um verso. Nenhum cantador que se preze escreverá seus versos para depois os decorar, cantando-os memorizados. Cantar com versos decorados é uma desfeita, uma aberração causadora de constrangimentos e agressões. O verso cordeliano, ao contrário, é fruto do trabalho, da elaboração. É o mesmo trabalho beneditino da Profissão de Fé de Olavo Bilac. (LUCIANO, 2012, p. 28)

### **1.3 Uma Forma Poética Literária**

No primeiro tópico deste capítulo, desmistificamos a ideia ainda corrente segundo a qual a literatura de cordel brasileira originou-se em Portugal. No tópico anterior, vimos como o parentesco do folheto com a cantoria nordestina motivou na literatura de cordel o subgênero do desafio ou peleja. Resumindo: embora o nome literatura de cordel venha de Portugal, nosso cordel (ou folheto) é brasileiro; embora possa ter se inspirado na poética dos cantadores, não pode ser simplesmente oral, sendo antes fabulação escrita.

Afirmaremos, assim, o cordel como ele é: uma forma original da poesia brasileira, pois nascido nos rincões da terra e das almas dos poetas. Não é mais possível tomar a literatura de cordel por folclore anônimo ou classificá-la apenas em ciclos temáticos, já incontáveis, uma vez que toda obra de arte escrita carrega na literatura sua própria imanência, a obra ela mesma, o que não se investiga apenas pelo assunto ou tema, mas principalmente

através da forma, sua estética. Muito já se abordou o cordel “por fora”, pela origem, pela aparência gráfica, pelo modo de apresentação, pelo mundo cultural de que é parte, mas é preciso também olhar para seu interior literário e poético. Sobre esta necessidade, defende Luciano (2012):

O nosso trabalho quer atender o cordel como literatura, como poesia, com forma fixa poética, contendo subdivisões complexas, tão complexas como o estudo dos gêneros mostrou-se ser desde Aristóteles. [...] Não podemos dizer que o embrião não tenha sido o parentesco com a poesia oral dos cantadores, mas não afirmamos que o início tenha sido com ela. Os romances escritos sempre existiram e conviveram pacificamente entre os cantadores que os decoravam para cantar ou recitar em seus encontros. Esse teatro, no qual os cantadores com suas violas procuravam influenciar a plateia com seus dotes poéticos-cantantes, foi influenciado fortemente pelo cordel, já estabelecido e escrito em sextilhas, mas não publicados em folhetos. O surgimento de pequenas gráficas transformou o cenário e o cordel tomou vida distinta, despindo-se inclusive das solfas musicais, a melodia sobre a qual era cantado. Aos ciclos temáticos oferecemos uma substituição, sem querer aniquilá-los, tampouco bani-los, são importantes para o vislumbre da infinitude de temas. Ficam nisso, amarrados que estão ao folclore. O nosso esquema requer o auxílio da teoria dos gêneros literários sob a rubrica da poesia. O cordel é poesia e técnica, visto que forma fixa. O encontro da técnica e da poesia, do engenho e da arte, fará brotar a obra-prima do cordel (LUCIANO, 2012, p. 8).

Ao situar o folheto de cordel no campo da poesia o autor desloca o centro do debate, ora centrado na oralidade, para a dimensão escrita, de uma linguagem artística que se apresenta e se define por meio do texto. Afinal, não é porque se pode declamar uma poesia oralmente, como se faz há séculos com muitos poetas e não só com os cordelistas, que se trata de literatura oral. O cordel, portanto, é uma forma poética com características próprias, que foi sendo delineada à medida que o folheto foi se enraizando no gosto popular e geral, transformando-se não apenas em relevante ferramenta de alfabetização como também de acesso à informação e à literatura no início do século passado. Mas quais suas características?

Diferentemente da cantoria, inicialmente cantada em quadras, é o constante uso das sextilhas que caracteriza o cordel brasileiro em seu processo histórico. Como mostra Cascudo (1978), as sextilhas são portuguesas e estavam presentes na literatura ibérica já em 1567, no romance “A Segunda Távola Redonda”, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (CASCUDO, 1978). Ou seja, o mais provável é que o uso das sextilhas já era corrente no Sertão quando passaram a ser utilizadas pelos cantadores. Ademais, uma sextilha sozinha não faz um cordel. O cordel é o conjunto, normalmente com início, meio e fim. Embora se ampare tradicionalmente no paradigma narrativo, não se limita a ele, podendo ser também dramático e descritivo como a própria peleja (LUCIANO, 2012). No mais, diferentemente da “poesia matuta”, o cordel requer regularidade de estrofes.

Tradicionalmente, o folheto brasileiro conta com 32 estrofes de seis pés, cada uma delas obedecendo ao esquema ABCBDB – a segunda rima com a quarta que rima com a sexta, com as demais livres. Por sua vez, e também tradicionalmente, cada pé de verso costuma contar sete sílabas poéticas – tempo do ritmo, da respiração, outra herança poética ibérica. São setissílabos boa parte de nossos cantos, adágios, provérbios e ditados populares, sendo de fato o metro mais corrente em nossa poesia. A sextilha setissilábica, portanto, é a forma fixa fundamental do nosso cordel, mas não é a única.

Outras duas importantes matrizes formais do folheto são a septilha e a décima, utilizadas até hoje pelos poetas cordelistas. A septilha segue o esquema ABCBDDDB, onde a segunda rima com a quarta que rima com a sétima, enquanto a quinta e a sexta rimam entre si, dando maior melodia ao fim da estrofe. Já a décima sertaneja, segundo Cascudo (1978), obedece tradicionalmente o esquema ABBAACCDDC, “com influência visível das oitavas clássicas” (CASCUDO, 1978, p. 352). No subgênero da peleja, é comum que o cordelista misture diferentes tipos de estrofes, conforme acontece na cantoria. Não se vê no cordel, no entanto, estrofes com dois, três ou quatro versos, por exemplo, pois a estrofe básica é a sextilha, com variação para a septilha. Pois afinal, “o cordel requer rigor nesse quesito” (LUCIANO, 2012, p. 48).

Ainda a respeito da sextilha do cordel e dos cantadores, vale lembrar que guardam diferenças. A principal delas é a “deixa”, obrigação formal de o cantador começar sua sextilha com a última rima do seu oponente, o que inexiste no cordel. Ela é uma marca distintiva da oralidade e do improviso, de impossível reprodução na sextilha do folheto, pois o poeta de cordel trabalha na “bancada”, no eixo da escrita, na tessitura e lapidação de sua literatura. Mesmo quando escrevem pelejas, aliás, cordelistas não costumam se ater à “deixa”. Para visualizar as formas poéticas que destacamos como características do folheto, seguem as primeiras estrofes em sextilha da obra “A didática do cordel”, de Zé Maria Fortaleza, Arievaldo Viana e Klévisson Viana:

Nessas sextilhas que têm (A)  
 Métrica, rima e oração (B)  
 Vamos falar do cordel (C)  
 Com a sua tradição (B)  
 Que já virou ferramenta (D)  
 Usada na educação (B)

A poesia reflete  
 Em um divino painel  
 Nós que somos cordelistas

Usando tinta e papel  
Vamos falar do que existe  
Na didática do cordel

O folheto popular  
Denominado cordel  
A sua definição  
Segundo Raymond Cantel  
É poesia popular  
Impressa sobre papel

É uma literatura  
Cujos temas hoje são  
Aproveitados na música  
Cinema e televisão  
No seu valor literário  
Está sua expansão

(FORTALEZA; VIANA, A.; VIANA, K., 2005, p. 1-2).

Se as sextilhas se firmaram tradicionalmente como principal matriz do cordel, as septilhas também passaram a ser muito utilizadas e caíram no gosto de cordelistas e do público. É o caso do folheto “Tubiba, o Desordeiro”, de Augusto Laurindo Alves [s.d.]:

Tubiba nasceu falando (A)  
Num dia de sexta-feira (B)  
Com dez dias caminhou (C)  
Assim me disse a parteira (B)  
Com sete anos de idade (C)  
Chegava em qualquer cidade (C)  
Desmanchava qualquer feira (B)

O seu pai era um ferreiro  
Chamado Manoel Simão  
A mãe dele se chamava  
Dona Francisco Gibão  
Por causa de uma panela  
Tubiba foi a ela  
Pra cortá-la de facão

O pai de Tubiba disse:  
Não posso mais suportar  
O destino desse monstro  
Já quis até me matar!  
É favor sair de casa  
Se não eu toco-lhe a brasa!  
Você tem que se acabar!

O Tubiba respondeu:  
Bichos feroz não me comem  
Eu também já visto calça  
Tem que ser homem por homem  
Se pegar com muita história  
Eu dou-lhes a palmatória  
Mas vocês não me consomem!

Nisso o pai atirou nele  
 Mas o tiro foi errado  
 Tubiba pulou por cima  
 E o pobre velho, coitado  
 Quase que levava um fim  
 Porque Tubiba era ruim  
 Deixou o velho envergado

(ALVES, s.d, p. 1-2)

Estão aí, portanto, sextilha e septilha, dois estilos clássicos da linguagem do cordel, que desenvolveu também outras formas de diferenciação. Se a “deixa” tornou-se uma importante marca distintiva da cantoria e dos cantadores, por exemplo, os cordelistas também desenvolveram a sua no folheto: o acróstico, uma espécie de autenticação de autoria, das principais formas de o autor se identificar no texto. O acróstico é um modelo no qual o poeta inicia cada verso da última estrofe do cordel com uma letra do seu nome. “Ao que parece, foi o próprio Leandro Gomes de Barros quem iniciou a prática no cordel, por problemas de plágio ou cópia de seus folhetos” (LUCIANO, 2012, p. 72). Segue um exemplo de acróstico do próprio Leandro, no tradicional folheto “O boi misterioso”:

**L**á inda hoje se vê  
**E**m noites de trovoadas  
**A** vaca misteriosa  
 Naquelas duas estradas,  
**D**uas mulheres falando,  
**R**angindo os dentes, chorando  
**O**nde as cenas foram dadas.  
 (BARROS *apud* LUCIANO, 2012, p. 72).

Escrito para ser lido na vertical, ainda mais em negrito, fica evidente o acróstico – tão único e típico desta literatura. Conforme abordado por diferentes pesquisadores do cordel, ele surgiu como tentativa de resposta para a questão da autoria no folheto. O problema é que João Martins de Athayde, quando comprou os direitos autorais de Leandro, passou a assinar tais cordéis, colocando seu nome na capa e mudando até mesmo os acrósticos. Depois, o próprio Athayde tornou-se vítima da prática que iniciara, quando vendeu seu espólio para José Bernardo da Silva, que em seguida se estabeleceu no Juazeiro do Norte como um dos principais pilares do cordel.

Com efeito, essas mudanças todas de “paternidade” entre os próprios autores levaram muitos pesquisadores a cometerem erros quanto à autoria de determinadas obras, mas foi justamente por causa das marcas deixadas pelos acrósticos que diversos folhetos tiveram sua

autoria restabelecida, devolvida aos seus verdadeiros criadores. Aconteceu com Leandro, Athayde e muitos outros cordelistas das primeiras gerações. Tamanha é a importância do acróstico enquanto fenômeno, pois, além de inaugurar uma forma própria no folheto, contribuiu fundamentalmente para a afirmação intencional dos seus autores. Fica nítida, mais uma vez, a natureza escrita da poesia de cordel. Afinal, é muito mais difícil, para não dizer impraticável, reconhecer um acróstico de ouvido.

Como negar ao folheto de cordel, então, seu lugar na literatura nacional? Não seria mero preconceito academicista? Não tivesse o folheto origem tão “popular” e marginal, tendo nascido à parte do Brasil Real, seria ele ensinado nos cursos de Letras e nas aulas de poesia e literatura? Dos maiores críticos literários brasileiros, Antônio Candido postulou algumas características fundamentais à literatura, a saber: a existência de um conjunto de autores conscientes de seu papel; a existência de um conjunto de receptores, formando diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, de modo geral uma linguagem que se traduz em seus estilos (LUCIANO, 2012).

Ora, se tem autores cientes de si, público variado e uma linguagem dotada de estilos, o que falta ao cordel? Não falta nada, é literatura. A produção cordelística não só cumpre os pressupostos como, pela relevância que conquistou no público leitor, é parte importante do processo de formação da literatura nacional, tendo em vista inclusive que foi fundamental no processo de alfabetização de parcela significativa das massas populares alheias à educação formal. Não cabe mais guardar ao cordel o lugar de enfeite ou mesmo de folclore anônimo. Tampouco de subdimensionar sua dimensão literária. Afinal, por muitas das vezes, em suas estrofes iniciais o cordelista se dirige ao “caro leitor ou cara leitora”, pois tem ciência de seu papel de demiurgo de tal poética.

À guisa de conclusão deste tópico, onde nos propusemos a afirmar o cordel enquanto determinada forma poética literária, cabe ainda abordar alguns aspectos sobre o folheto. Muito já se buscou defini-lo, por exemplo, em função da impressão e da capa. É corrente a associação do cordel ao material impresso, mais especificamente ao folheto em si e à xilogravura. Mas cabe perguntar: se a produção poética de um determinado autor for reunida numa antologia em formato de livro, ela será menos cordel? E se um autor contemporâneo publicar um folheto digital e lançá-lo como *ebook*, menos cordel ele será? Desde que sejam observadas as formas cordelísticas, a resposta é: não. De fato, a impressão se constituiu como mais barata e o principal meio de difusão, fundamental na história centenária do cordel, mas



que não o encerra em si mesma nem o define por natureza. Do mesmo modo, não será a ausência de xilogravura, com a utilização de um desenho ou fotografia, que ferirá de morte o cordel. Pois “no que diz respeito ao cordel não é a impressão do folheto que a transformará em poesia. Não será nem a máquina nem o papel impresso que o farão. A poesia é um bem imaterial, não pertence ao mundo físico, ao tangível” (LUCIANO, 2012, p. 54).

Igualmente, não será o conteúdo ou a maneira de comercialização que definirá o cordel. Embora muitas vezes motivado por assuntos do universo sertanejo, o folheto não se define pela temática. O próprio Leandro Gomes de Barros concentrou seus temas na cidade do Recife, e não em Pombal, sua cidade natal no interior da Paraíba. Como definir então o cordel como “poesia sertaneja”? Não negamos que o sertão seja seu ventre, de onde brotaram boa parte dos seus autores, lendas, mitos, personagens, mas chamamos a atenção para a importância da cidade do Recife, do ambiente urbano industrializado (com seus prelos e gráficas), para o nascimento do folheto. No século XIX, a capital pernambucana já contava com indústria têxtil, metalúrgica, fábricas diversas e moderno parque gráfico - essa foi a realidade que possibilitou Leandro sistematizar a publicação de folhetos. De modo que seja possível afirmar que, se o sertão é o pai do cordel, a cidade é sua mãe, e ele é filho de ambos. Ademais, não se define um gênero como o romance através do tema, por exemplo, mas sim por sua forma e estrutura. É a forma do romance que lhe possibilitará ser entendido enquanto tal. O mesmo vale para um soneto, cuja estrutura formal se anuncia e se antecipa ao conteúdo.

Com efeito, a linguagem, essa sim, é o marco regular principal da poética do cordel. É dessa forma que é possível reconhecer um cordel; seja ele político, satírico, humorístico, anedótico, narrativo, uma peleja dramática, enfim. Um leitor, munido de uma versão em cordel do Manifesto Comunista, não se ressentirá de um conteúdo “sertanejo”. Se comprá-lo numa banca de revista ou mesmo numa livraria, tampouco se ressentirá de o folheto não estar dependurado num barbante de cordel. Nada disso o fará menos cordel. Contemporaneamente, encontram-se folhetos sobre a morte do ambientalista Chico Mendes e da vereadora carioca Marielle Franco, sobre Copas do Mundo e times de futebol, sobre a transposição do Rio São Francisco, cordéis feministas, laudatórios, biográficos etc. A beleza e a potencialidade desta dinâmica literária está no fato de que, se um dia a produção cordelística foi majoritariamente misógina e machista, por exemplo, é possível transformá-la e seguir transformando-a enquanto forma que é, com a ascensão de novas autoras, novos olhares poéticos e novo público leitor.

Por fim, na tentativa de sintetizar a questão, poderíamos resumir da seguinte maneira: o nome “literatura de cordel” é luso, mas o cordel como conhecemos nasceu no Nordeste do Brasil; embora Silvino Pirauá possa ter criado o romance em versos, Leandro Gomes de Barros foi quem sistematizou as primeiras publicações, é o pai do cordel e seu maior escritor; a literatura ibérica foi amplamente adaptada pelo cordel brasileiro, mas não é seu assunto principal; em que pese possa ter se motivado pela poética dos cantadores, o cordel não é a versão escrita da cantoria, sendo antes poesia escrita e tendo suas próprias formas; o cordel não se define pela forma de apresentação, mas por sua forma literária; o cordel traz em si todos os elementos distintivos da literatura; com efeito, o cordel é literatura marginal brasileira, pois historicamente foi tomado por subproduto popular e excluído do cabedal poético nacional; o cordel é forma poética fixa com suas subdivisões classificatórias; o cordelista é um poeta que escreve como outro qualquer, porque necessita e assim escolhe; o cordel não é fruto apenas da realidade rural, mas do seu encontro com o mundo urbano; o cordel não é apenas narrativo, pode ser dramático, lírico e compreende demais gêneros da modernidade; o cordel é muito bem sucedido como forma poética nacional e pertence ao todo literário do Brasil.

## 2 CINEMA NOVO, GLAUBER ROCHA E O “CINEMA DE CORDEL”

### 2.1 A Literatura Modernista e o Cinema Novo

No intuito de compreender por que o novo cinema brasileiro que irradiou para o mundo como vanguarda na década de 60 deglutiou enquanto linguagem cinematográfica a literatura de cordel, é preciso primeiro entender o papel que a própria literatura brasileira, principalmente a modernista de 1930, cumpriu na formação dos cineastas do Cinema Novo. Não só como eles adaptaram-na para o cinema, mas principalmente como ela reverberou em seus filmes enquanto visão de mundo, referência de linguagem e concepção de arte.

Não que a íntima ligação entre cinema e literatura fosse uma novidade da vanguarda brasileira, porque sabemos da relação que estas duas linguagens estabeleceram tanto nas imagens quanto nas letras como formas de expressão artística. No Brasil, ainda na década de 1920, o próprio modernista Mário de Andrade *apud* Avellar (2007) escrevia sobre a maneira pela qual o cinema traduzia com sua linguagem aquilo que as palavras não poderiam traduzir. Para ele, o cinema já começara a libertar a literatura do estilo naturalista, bem como o fazia em relação a outras formas de artes, a exemplo da pintura. Era preciso escrever cinematograficamente, propunha Mário de Andrade, o que busca realizar em seu romance *Amar, verbo intransitivo* (1927).

Na União Soviética, no mesmo período, Mikhail Bakhtin, Vladimir Maiakóvski e Victor Chklóvski também discorriam sobre de que modo cinema e literatura se relacionavam enquanto linguagens. Segundo Bakhtin *apud* Avellar (2007), a linguagem era um fenômeno fundamentalmente do movimento, não uma expressão una e estática, assumindo formas diversas em diferentes contextos artísticos e sócio-históricos. Assim, o cinema assimilava, entre outras formas, a literatura, à medida que a influenciava. Cada forma nova, portanto, seria fruto da coexistência e do diálogo de linguagens superpostas. Por sua vez, Maiakóvski *apud* Avellar (2007) concebia o cinema como uma visão de mundo (recorrendo à expressão alemã *Weltanschauung*, em tradução literal), não mero entretenimento. Era capaz, para ele, de impulsionar movimentos, desconstruir estéticas, divulgar ideias e renovar a literatura. Já segundo Chklóvski, o cinema ressuscitaria a palavra (primeira invenção poética humana), que perdera sua dimensão poética sendo reduzida a mero instrumento de comunicação interpessoal. “A imagem do cinema seria um meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica.” (op. cit., p. 10).

Também na França, nos Estados Unidos e na Espanha, esta relação linguística foi abordada por artistas e intelectuais como Paul Valéry, Blaise Cendrars, John dos Passos, Guillermo de Torre e Federico García Lorca. Enfim, está presente há pelo menos um século a ideia de que cinema e literatura são linguagens diferentes, mas que ora ou outra se retroalimentam, num movimento de contato e tensão ao longo da história. É neste sentido que Avellar (2007) compreende que tal interação implicou um movimento de reinvenção formal nas artes, o que se constitui enquanto fundamento epistemológico básico das relações intertextuais:

Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema (não um filme, não um autor, mas uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção. (AVELLAR, 2007, p. 9)

Em suma, “entre a literatura e o cinema há relações antigas” (MATOS; SANTOS; SEGOLIM, 2014, p. 8). Dito isto, entretanto, o encontro do Cinema Novo com o realismo social modernista de 1930 se deu como uma aproximação de gerações: daquela que empreendeu a tarefa de realizar o moderno cinema brasileiro com a que já se firmara enquanto autora de parte importante da moderna literatura nacional. Esse encontro atravessou autores e suas obras e proporcionou tanto ao cinema como à literatura um capítulo à parte da nossa cinematografia. O paradigma modernista, que se inicia enquanto marco na Semana de Arte Moderna de 1922, mas inaugura novo momento político e estético com a geração de 1930, tornou-se arcabouço intelectual e referência artística para nomes como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzsmann, entre outros.

Não é apenas uma coincidência, portanto, o fato de que estes três últimos tenham filmado obras de alguns dos principais modernistas. Nelson Pereira dos Santos fez *Vidas Secas* (1963) e *Memórias do Cárcere* (1984), de Graciliano Ramos, e *Tenda dos Milagres* (1979) e *Jubiabá* (1985), de Jorge Amado; Joaquim Pedro de Andrade adaptou *Macunaíma* (1969), de Mário de Andrade; e Leon Hirzsmann filmou *São Bernardo* (1972), outro clássico de Graciliano Ramos. Entre os diretores cinemanovistas e os chamados escritores “regionalistas”, havia em comum uma postura ética-estética de se aprofundar às entranhas do Brasil e expressá-lo através da arte. Em outras palavras, os jovens cinemanovistas descobriram (e mostraram) através das imagens aquela realidade do “Brasil real” então

retratada pelo romance modernista. Ou ainda: tanto pelo Cinema Novo como através dos modernistas de 30 foi possível conhecer um outro Brasil.

O grande exemplo dessa admiração dos cineastas do Cinema Novo pelos “regionalistas” foi Nelson Pereira dos Santos, precursor do movimento e principal ponto de partida para os jovens da época. Em entrevista ao site da Revista Cult publicada em fevereiro de 2012, seis anos antes de sua morte e, portanto já estabelecido como um dos maiores cineastas da história do Brasil, ele falou sobre suas influências modernistas: declarando-se “filho” de Jorge Amado e Graciliano Ramos. A respeito da ascendência do escritor baiano, ele não só a admite como estabelece uma relação entre o romance *Capitães da Areia* (1937) e o roteiro do seu filme *Rio, 40 graus* (1955):

Jorge Amado sempre esteve em minha cabeça. Meu primeiro filme, *Rio 40 Graus*, tem o roteiro assinado por mim, mas, ao ver o filme, sente-se a presença e a influência fortíssima de *Capitães da Areia*, principalmente, ou até mesmo do próprio *Jubiabá*. A única coisa é que os heróis do Jorge, naquele tempo, tinham o *happy end* quando entravam no Partido Comunista e, no meu caso, continuam sendo cidadãos da favela, sem essa determinação política que fazia o fecho do personagem, que nos anos 1930 era uma coisa audaciosa, bonita e promissora. De qualquer forma, a presença de Jorge Amado em *Rio 40 Graus* é evidente. Os meus heróis são os meninos, com seu lado “capitães da areia”, que saem da favela e vão vender amendoim, no Rio de Janeiro, em um domingo, no verão. Cada um vai para um lugar, onde há turistas, futebol. [...] Ele me deu a grande abertura para o popular da nossa realidade<sup>1</sup>. (SANTOS, 2012, on-line, grifo do autor).

Este trecho é repleto de significado para o que tratamos. O filme *Rio, 40 Graus* se tornou um paradigma na história do Cinema Novo, sua precipitação, ou nas palavras de Rocha (2003) “o seu mais consequente destino” (ROCHA, 2003, p. 100). Fizeram parte da equipe de Nelson Pereira, por exemplo, o ator e produtor Jesse Valadão, e os futuros diretores Leon Hirszman e Arnaldo Jabor. O ano era 1955, o neorrealismo italiano já se tornara marco cinematográfico com os filmes de Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, mas o cinema brasileiro ainda seguia hegemonicamente delimitado pelos limites da coprodução e dos estúdios da indústria – e sua técnica e estrutura produtivas.

No sentido contrário, indo na direção da busca pela apreensão da realidade, influenciado pela escola italiana do pós-guerra, Nelson Pereira largou o estúdio, o figurino clássico, a “maquillage”, subiu o morro, filmou horas a fio do cotidiano e da vida do povo real (trabalhadores, crianças etc.) e delineou seus personagens ao sabor da existência carioca.

<sup>1</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos. **Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em: 30 jul. 2020>.

Significou uma ruptura de modelo e de forma de fazer cinema no Brasil: um caminho intransitado, algo novo. Tudo sob “influência fortíssima”, nas palavras do próprio diretor, da geração literária de 1930. Segundo Avellar (2007), essa interlocução aconteceu como consequência de uma busca dupla do Cinema Novo: refletir sobre o Brasil e inventar linguagens próprias à escola cinematográfica nacional.

Natural, portanto, que na década de 1960, empenhado em buscar uma nova linguagem e identidade, empenhado em repensar a forma do filme e o país através de filmes, o Cinema Novo tenha tomado a literatura modernista como um de seus interlocutores. [...] Pensar as palavras como imagens que nos faltaram, e o cinema como ocupação da imagem pela palavra. Assim como o texto busca a pele naturalista do cinema para não se perder no vôo [sic] das palavras em pássaros, as imagens em movimento buscam aterrissar no texto para eliminar o perigo de “cair no superficial fotográfico, na pura cópia, na degustação contemplativa da natureza” (imagem de Manoel de Barros), e permitir que o cineasta atue como “um repórter político, um intérprete e quase um transfigurador em termos poéticos de uma realidade que lhe interessa” (palavras de Glauber Rocha). (AVELLAR, 2007, p. 17)

Tal procedimento, de saída do estúdio e partida ao encontro da realidade brasileira, rechaçando a indústria cinematográfica, a ideia de arte pela arte ou ainda os esquemas narrativos hollywoodianos, se tornaria uma característica marcante dos cinemanovistas que se seguiram. Nelson Pereira mergulharia novamente na realidade carioca com *Rio, Zona Norte* (1957), num movimento de continuidade temática e estética da sua formação enquanto cineasta, mas foi mesmo com *Vidas Secas* que o diretor paulista cravou de vez seu nome na história como “pai” do Cinema Novo.

O resultado cinematográfico da adaptação do romance de Graciliano Ramos confirmou Nelson Pereira como o mais amadurecido autor do novo cinema brasileiro, à época. Mais uma vez, portanto, a literatura modernista de 30 se anunciava como pilar de seu filme: antes com a ascendência de Jorge Amado, agora com a marca de Graciliano Ramos. Sim, o pai do Cinema Novo era filho dos “regionalistas”. No mais, compartilhavam também semelhante visão política de mundo, pois os três foram filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Enfim, a transcendência da adaptação de *Vidas Secas* foi tamanha que, até hoje, trata-se de referência da relação entre cinema e literatura no Brasil. No filme, o diretor foi muito além de mera encenação teatral ou representação imagética da materialidade textual do romance. Isto é: não se resumiu à mera adequação da imagem-cinemática à palavra-literária, fugindo da simples representação naturalista.

O realismo social da literatura modernista de 1930, assim, somou-se ao neorealismo italiano de 1945 e ao Cinema Verdade e Direto, como veremos adiante, para formar o esqueleto intelectual sobre o qual se ergueu não apenas o filme, mas sua compreensão enquanto obra de arte por parte do autor, tendo em vista seu pano de fundo historiográfico, socioeconômico e cultural. Aquilo que Avellar (2007) caracteriza como uma febre lírica, que se apossa dos artistas como um ímpeto em seus processos de criação, um tipo de catarse. Como se o estado febril que acometeu Graciliano tivesse arrebatado Nelson, produzindo um “Eureka!” criativo, um vislumbre da obra antes mesmo de ela existir, advento de sua pré-existência, sua revelação. Para o filme, então, o texto se revela como estímulo imaginativo e não como reconstituição de imagens verbais em imagens visuais. Assim, a questão não seria de ilustrar em filme o que era literatura, mas de acessar o que o escritor vislumbrou quando de sua invenção, de reviver e ressignificar o processo que o levou à tessitura palavra.

No filme a história é aquela mesma criada para servir à palavra, mas Nelson conta o que foi só palavra como se fosse só imagem: não se limita a ver os acontecimentos imaginados no texto como realidade a ser materializada na cena feita pela câmera: o filme nos revela uma dimensão outra da questão discutida no texto, um aspecto da realidade que só se revela numa imagem. Desenha as cenas nascidas no livro como se elas tivessem alguma independência dele – não toda independência, porque o *Vidas Secas* de Nelson se apresenta nos letreiros iniciais como sendo o de Graciliano Ramos, mas se não independente, certamente não subserviente. Vai além da superfície do texto, além do que nele se pode ver e ler. Vai ao invisível do texto, ao que o motivou, à questão mesma, que renasce e revela um novo pedaço de si. [...] O que *Vidas secas* filme trouxe do *Vidas Secas* livro não foi só o que a obra de Graciliano provocou no imaginário do leitor Nelson, mas principalmente o impulso gerador da obra, sua idéia, seu ponto de partida tal como intuído por Nelson, a imagem (mental, não necessariamente visual) que gerou o livro, o que na obra existia antes da obra existir – sua vontade de ser, o que ela era antes de se fazer por intermédio do autor. (AVELLAR, 2007, p. 45).

É dessa forma que o arrebatamento criado por tal febre criativa deve ser entendido. É como se Nelson tivesse compreendido *Vidas Secas* em sua ontologia, assimilando seu “espírito” ou ainda sua “natureza”. Procurou traduzir em imagens o sentido da experiência diante do livro, e encontrou seu filme no momento em que foi abatido pela febre que levou Graciliano a escrever. Não se preocupou apenas com as condições técnico-produtivas de filmá-lo, mas antes de entender o realismo social e psicológico de que ele emergia. Do contrário, correria o risco de fracassar em transpor sua superficialidade, o que o impediria de buscar a raiz da obra.

Tão importante quanto o objetivo que percorremos aqui – compreender o advento da intertextualidade entre cinema e literatura de cordel –, é outro elemento fundamental do diálogo entre *Vidas Secas* livro (1999) e *Vidas Secas* filme: a reinvenção formal. Sem ela, típica dos processos intertextuais, não se estabeleceria relação criativa possível. Transformar um livro em um filme demanda a recriação do universo da obra em outra linguagem. Assim:

O que Nelson faz a partir de Graciliano é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto, é um modo de prosseguir e ampliar a fruição do texto. Invenção livre e em perfeita sintonia com o romance porque a relação entre a literatura e o cinema (como qualquer relação viva entre duas diferentes formas de arte) só se realiza quando uma estimula a outra a se fazer por si própria. (AVELLAR, 2007, p. 54)

Em tempo, antes de seguirmos o caminho do encontro do Cinema Novo com o modernismo literário brasileiro, há uma informação extrafílmica e biográfica de Nelson Pereira que se mostra relevante quanto à compreensão da nascitura do filme *Vidas Secas*. Em 1958, portanto cinco anos antes da estreia do longa, na ocasião de uma grande seca, o cineasta e seu colega Hélio Silva subiram o Nordeste, especificamente o semiárido da Bahia e de Pernambuco, fazendo documentários, filmando, fotografando, entrevistando, vivenciando o chão de onde brotaram as palavras de *Vidas Secas*. Como fruto deste périplo sertanejo, Nelson escreveu uma história sobre a seca, mas reconheceu não ter condições pessoais para filmá-la. Soaria como mais uma visão alóctone, poderia esbarrar no relato jornalístico. Foi então que se lembrou do livro de Graciliano, que para ele era um depoimento duradouro sobre a questão agrária na medida em que colocava o problema da migração e da distribuição de terra sem enfatizar demasiadamente a seca. Isto é, o filme *Vidas Secas* foi germinado dentro de Nelson antes mesmo de vir à luz no cinema, cinco anos depois.

A abertura para a realidade popular brasileira que se apresentou para Nelson Pereira através da literatura de Graciliano Ramos e Jorge Amado, como ele mesmo afirma, também se deu na formação literária, política e intelectual do núcleo duro do Cinema Novo. No início da década de 1960, alinhado à vontade de transformar o Brasil, ele se reunia em torno do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), que Rocha (2003) definia como “o mais importante movimento da juventude brasileira de hoje; é uma posição de levar cultura politizante às massas através da poesia, do teatro, da música e do cinema” (ROCHA, 2003, p. 139).



É preciso lembrar que a UNE era um dos polos mais dinâmicos da política brasileira na véspera do golpe civil-militar de 1964, que derrubou o presidente João Goulart. Havia, portanto, uma relação direta entre o movimento cultural que se estruturava em torno do CPC e o movimento político geral de que a UNE era força-motriz. É bem verdade que nem sempre os cinemanovistas caminharam na mesma direção do CPC. O próprio Glauber Rocha depois se tornaria um crítico do movimento, que para ele coadunava com uma concepção de arte revolucionária utilitarista, opondo forma e conteúdo e situando arte “experimental” e arte “engajada” em campos opostos. Polêmicas conceituais à parte, no entanto, o CPC se constituiu como espaço de formação, agitação e construção dos movimentos artísticos brasileiros na primeira fase do Cinema Novo, colocando o debate cultural no contexto das disputas políticas.

Isso significa dizer que o projeto cultural da juventude cinemanovista estava atravessado pela disputa de um projeto de sociedade, para o qual a literatura modernista de 1930 contribuía enquanto fonte de conhecimento e tomada de posição diante do Brasil real. Além do próprio Glauber, fizeram parte do grupo do CPC jovens cineastas que também assinarão capítulos fundamentais na história do Cinema Novo: Arnaldo Jabor, Carlos (Cacá) Diégues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e Paulo Saraceni, entre outros.

No livro que publicou um ano antes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e um ano depois de *Barravento* (1962), Glauber Rocha também reivindica o “regionalismo de 30” como contribuição fundamental para a compreensão do papel que o novo cinema brasileiro deveria cumprir na realidade brasileira. Ali, a literatura modernista serve de argumento cinematográfico. Mais: o autor (2003) está preocupado em afirmar e aprofundar o moderno cinema brasileiro e identifica seu momento-chave, do qual surge uma alegoria com a própria Semana de Arte Moderna:

Se o Festival de Cinema Latino-Americano, com os panfletos de Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas ideias de Gustavo Dahl marcaram o advento do novo cinema brasileiro na Europa – esta semana na Bienal de 1961, com artigos de Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet; apoio definido de Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade e Almeida Salles; ruptura com os cineastas adeptos da co-produção, do filme comercial, da chanchada intelectualizada, do cinema acadêmico com a polêmica irradiada entre os intelectuais através de um discurso de compreensão e apoio de Mário Pedrosa; esta semana teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna, em 1922. (ROCHA, 2003, p. 130)

Outro ponto alto desse diálogo acontece quando Glauber Rocha recorre à literatura de José Lins do Rego, mais um nome fundamental da tradição modernista de 1930, para criticar o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, que segundo o diretor baiano pecava porque não compreendia o ciclo do cangaço no Brasil. Do mesmo modo, ele se apoia no realismo de Graciliano Ramos (avesso a floreios, antirretórico e antipitoresco) para elogiar o filme *Rio, 40 Graus* e traçar a defesa do Cinema Novo como um cinema realista crítico, inclusive com implicações determinantes para a temática, a linguagem e a estética cinematográficas. Mais do que qualquer outra demarcação definitiva, Rocha (2003) compreendia que “a grande característica do novo cinema brasileiro é o nível intelectual da maioria dos seus diretores” (ROCHA, 2003, p. 173).

Isto é, para filmar o Brasil real, ou ainda para ajudar a transformá-lo através do cinema, era necessário compreender que Brasil era esse. E para isso os cinemanovistas se valeram, além de suas influências cinematográficas, como os já referidos neorrealismo italiano e o Cinema Verdade e Direto, daquela que julgaram ser a mais correta tradição literária brasileira. Nesse meio tempo, cabe destacar que, ainda mais para a concepção cênica e de representação *glauberiana*, o teatro brasileiro também se modernizara. A despeito de qualquer polêmica quanto ao seu marco fundador, seu paradigma, é fato que *Eles Não Usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, já situava o moderno teatro brasileiro no Teatro de Arena. Também não será casuísmo, portanto, que Leon Hirzsmann lançará em 1981 filme homônimo, no qual o autor da peça não só dividirá o roteiro com o cineasta como também dará vida à personagem do sindicalista Otávio.

Dessa forma, a geração que transformou o cinema brasileiro na década de 1960, e que viria a ser derrotada enquanto projeto histórico pela ditadura militar gestada nas entranhas da sociedade brasileira desde 1954, se alimentou do modernismo “regionalista” para compreender seu propósito histórico, artístico e político. À medida que politizou seus filmes, ela também se afastou de certo formalismo artístico muito presente na década de 60, apostando na criação de uma estética que estivesse em consonância com a realidade do país. Tendo entendido isto, era necessário partir então para a afirmação do cinema moderno enquanto expressão da arte brasileira. Dessa forma, o Cinema Novo foi produto de dois cruzamentos: da cinefilia com o engajamento político e da vontade de refletir sobre a cultura brasileira (o modernismo, a literatura, o teatro, a música) com a ação política.

Entre todas as críticas possíveis aos cinemanovistas, duas não se pode fazer: que eles não fizeram cinema, que eles não buscaram conhecer o Brasil. E foi fazendo filmes, tanto de ficção como documental, que o Cinema Novo radicalizou as propostas temáticas, linguísticas e estéticas da literatura modernista em que ele se inspirou, deglutindo-a numa aproximação antropofágica. Como se deu essa caminhada? Primeiro, havia uma diferença de linguagem. Se o “regionalismo” de 1930 havia contribuído para o Brasil conhecer a si mesmo e para reconhecer no Nordeste parte de sua difusa e incipiente identidade nacional, era hora de o cinema mostrar esse Brasil, de conhecê-lo através de texturas, imagens e sons. Depois, havia novas facetas desse Brasil profundo, era preciso ir às raízes para investigá-las.

Um resultado preciso desse movimento foi o retrato obtido pelos documentários do Cinema Novo da “modernização urbanizadora” do Brasil, dos grandes ciclos de migração campo-cidade e da expansão da indústria da construção civil. Com efeito, são os temas centrais de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade. Outros Brasis vinham à tona, dessa vez pela tela do Cinema Novo.

Sair do estúdio, livrando-se das amarras da indústria cinematográfica, dos cenários herméticos e da luz artificial, distanciando-se da chanchada e da sanha de ridicularizar a imagem do povo, para filmar, ouvir e politizar o Brasil: esse era o programa básico da primeira fase do Cinema Novo que durou até o golpe. Eles tinham a ideia, sabiam de onde elas vinham e cresciam como artistas devorando cinema, música, teatro, alimentando vívido entusiasmo criador, experimentando suas respectivas “febres criativas”. Partia-se, então, à máxima *glauberiana*: “câmera na mão, trata-se de construir” (ROCHA, 2003, p. 176).

## 2.2 A Questão Nacional e Novas Imagens do Povo

Ainda buscando compreender o advento da literatura de cordel no moderno cinema brasileiro, passaremos a investigar como a geração do Cinema Novo mudou a percepção da imagem do povo brasileiro e de que modo essa mudança inaugurou uma nova postura dos cineastas frente às questões nacionais. Como consequência, passou-se a enxergar novas linguagens, novos estilos, novas estéticas – contexto no qual se insere o diálogo intertextual com o folheto popular.

É fato que a pessoa comum, os negros e negras, aqueles que vivem do mar como os pescadores, as classes trabalhadoras em geral, já haviam aparecido nos filmes brasileiros até meados da década de 1950. No entanto, como afirma Jean-Claude Bernadet (2003):

[...] as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. (BERNADET, 2003, p. 9).

Além disso, de um modo geral, o papel que o povo cumpria nos filmes e a forma como era apresentado descambava ora para a chacota ora para o pitoresco, entre a chanchada e o exotismo, negando às personagens densidade humana e protagonismo real nas histórias contadas através da tela.

Dessa forma, os cinemanovistas estavam imbuídos de revelar (aqui no sentido literal), através da ficção e do documentário, outras caras e outras histórias do Brasil. Para tanto, traduzia-se na prática cinematográfica o programa político da primeira fase do Cinema Novo: anti-industrial, anticomercial, buscando independência dos grandes estúdios nacionais e das grandes distribuidoras multinacionais, comprometido em desenvolver formas e conteúdos nacionais, como definiu Glauber Rocha em seu manifesto “Estética da fome”:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo [...] Onde houver um cineasta pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. (ROCHA, 2004a, p. 67)

Tais características eram constantes na filmografia carioca de Nelson Pereira, razão pela qual o diretor conquistou reconhecida ascendência entre os jovens cinemanovistas. Mas havia também outras influências que, rebentando na costa brasileira, causaram impacto irremediável. Uma destas foi o movimento conhecido como Neorealismo Italiano, responsável por revelar aos olhos do mundo a dureza e a pobreza da realidade italiana após o fim da Segunda Grande Guerra, rechaçando em suas narrativas o “*happy end*” hollywoodiano e desvelando as consequências físicas, psicológicas, econômicas e sociais do conflito.

Filmes como *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, ano zero* (1948), de Roberto Rossellini, *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, operaram como marco na história do cinema mundial e inauguraram novo

capítulo na cinematografia italiana. Além disso, tornaram-se a vanguarda dos movimentos de vanguarda que eclodiam na Europa, Estados Unidos e América Latina, para ficar apenas no Ocidente. Tanto para os cinemas novos latino-americanos, porque assim deveria ser compreendido o novo cinema brasileiro, na condição de colonizado como todo aquele da América do Sul e do Terceiro Mundo, quanto para a *Nouvelle Vague*, na França, o *Free Cinema*, na Inglaterra, e o *New American Cinema*, nos Estados Unidos.

Se fôssemos apontar uma única semelhança entre tais escolas, esta seria: a opção por filmar “a pessoa comum”. E filmar personagens comuns implicava romper as cercas dos estúdios, entulhar a aparelhagem de luz artificial, buscar captar aquilo que se ouvia nas ruas e desenvolver uma linguagem que se distanciasse da encenação teatral clássica e se aproximasse das formas de comunicação mais populares. Segundo Rocha (2003), o primeiro crítico brasileiro a perceber tal potência e, mais ainda, tal necessidade foi o carioca Alex Viany, de quem Nelson Pereira havia sido assistente no filme *Rua sem sol* (1953). Alex Viany, tendo descoberto o cinema italiano, falava de Zavattini e propunha um cinema brasileiro “nas ruas, com atores do povo, temática popular, social; linguagem simples, comunicativa, realismo, poesia e esperanças de melhores dias numa sociedade injusta”. (ROCHA, 2003, p. 100)

Tal programa para o cinema nacional, na ficção, teve como primeira expressão *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira, como agora podemos entender melhor. Na visão dos cineastas do Cinema Novo, foi o primeiro filme brasileiro engajado. Até então, para Rocha (2003), quando se tratava de temas e personagens populares, o cinema nacional falhava porque denunciava o povo às elites, em vez de revelá-lo a si mesmo.

Não era um filme para a burguesia, porque a burguesia só aplaude e premia *filmes sociais* quando eles são evasivos. *Rio, 40 graus* era um filme popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo para o povo: sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária e não-reformista. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definido na *mise-en-scène*. O jovem não se interessava pela experiência formal: seu lirismo, se discursivo nas relações miseráveis de um garoto pobre com uma lagartixa, era autêntico. [...] Sentia-se, pela primeira vez no cinema brasileiro, (e em nossa literatura só comparável a Graciliano Ramos – escritor que o influenciou na medida que Verga influenciou os neorrealistas italianos) o desprezo pela retórica; desfeita a confusão entre *realismo* e *pitoresco* (erro de *Agulha no palheiro*), o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel. (op. cit., p. 105)

Surgia no cinema brasileiro, assim, como produto do encontro do cineasta com a realidade nacional, novas imagens do povo – ligadas à discussão de sua realidade, que revelam seu cotidiano. Isto é, uma temática verdadeiramente nacional. Não bastava fazer filmes nos estúdios brasileiros que poderiam ser filmados em estúdios portugueses. Com pouco dinheiro, fotografia à guisa realista, atores populares, luz natural, cenários naturais, descobriu-se que era possível, longe dos estúdios industriais, fazer filmes no Brasil. E tal descoberta trouxe consequências incontornáveis para o nosso cinema nos anos seguintes.

Além do “neorrealismo de Rio” de Nelson Pereira, ainda do final da década de 1950, eclodiu em São Paulo, centro da engrenagem da indústria cinematográfica, filmes como *O grande momento*, de Roberto Santos (que contou com a produção de Nelson Pereira e filmaria em 1965 *A hora e a vez de Augusto Matraga*, da obra de Guimarães Rosa), e *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri. Cada um a seu modo, com avanços e impossibilidades no que diz respeito ao programa vislumbrado por Alex Viany, buscaram libertar-se das amarras industriais e da visão idealista do Brasil.

Em que pese iniciativas como estas, que preambularam as ideias do incipiente moderno cinema brasileiro, foi definitivamente na década de 1960 que o Cinema Novo tornou-se sinônimo desse movimento (também no sentido de deslocamento) em direção do cotidiano, das angústias, da psicologia, das características morais, da vulnerabilidade social da população, enfim, da realidade brasileira. O Brasil estava prestes a conhecer um novo Brasil mediado por uma nova forma de pensar e fazer cinema – Cinema Novo.

Apenas na sua primeira fase, de 1960 a 1963, de acordo com Xavier (2001), período em que diversos jovens cineastas despontaram na produção fílmica, o Cinema Novo produziu títulos que buscavam refletir a questão nacional, as relações sociais e a cultura do povo brasileiro nas suas mais variadas expressões, operando igualmente transformações no campo da linguagem. Para tal objetivo, foi fundamental neste processo a produção documental brasileira, que nos primeiros anos da década deve ser compreendida no contexto de irrupção do cinemanovismo:

O documentário brasileiro da década de 1960 deve ser pensado em sua correlação estreita com o horizonte cinemanovista. A partir de 1962, encontramos a presença de novas opções estilísticas do documentário mundial exercendo imediatamente uma forte influência no Brasil. A abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o mundo dos excluídos, dá o tom desta produção. (RAMOS, 2004, p. 83).

A preferência “para o mundo dos excluídos” tornou-se uma marca não apenas do documentário, mas do novo e moderno cinema brasileiro. Tal postura cinematográfica, que já se revelara em *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Saraceni, sobre o trabalho e o convívio de um arraial de pescadores no Rio de Janeiro, se consolida temática e esteticamente em *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, estandarte do Cinema Novo brasileiro, recebido com entusiasmo na VI Bienal de São Paulo em 1962.

Mostrando a realidade de uma comunidade quilombola na Serra Talhada, no município de Santa Luzia do Sabugi, alto sertão da Paraíba, o filme expõe a miserabilidade econômica dos quilombolas e detalha seu trabalho artesanal com cerâmica, de cuja comercialização na feira da cidade provém a subsistência da comunidade. Do ponto de vista linguístico, a câmera percorre o ambiente e relata a ação despreocupada em tecer comentários em *off*, num movimento de corpo a corpo com o mundo, dialogando desde já com a estética não-intervencionista. Pode-se apontar, aliás, perspectiva comum com o Cinema Verdade e com a etnografia antropológica, à Jean Rouch, na medida em que se tateia rostos, formas, corpos, hábitos, tipos de se relacionar. A busca pela captação do real, o real transformado em linguagem fílmica - como na icônica cena da criança barriguda (sinônimo de lombriga no imaginário social brasileiro) andando pelada no chão de terra. Isto é, uma linguagem fílmica nascida do próprio real:

Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em *Arraial do Cabo*. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme academicamente incompleto. *Aruanda* inaugura assim o documentário brasileiro. (ROCHA, 2003, p. 145-146)

Esse olhar comprometido em projetar na tela a realidade vivida diariamente pela maioria da população, as classes trabalhadoras e menos favorecidas da sociedade, dos trabalhadores rurais, das populações tradicionais e dos operários e marginalizados urbanos, através de uma linguagem que se expressasse na condição de arte brasileira, mudou a imagem que se tinha até então do Brasil e do seu povo no próprio cinema. O brasileiro começa a conhecer uma nova imagem de si mesmo através de um uma nova forma de fazer filme. Retratos de outros tipos humanos. O documentário se prova, nessa toada à procura do real, uma forma exemplar de colocar em prática a aposta cinemanovista. Além de ter sido uma escola para essa geração, tanto do ponto de vista formal como da engrenagem cinematográfica:

O documentário é a melhor escola para formar quadros. No Brasil, felizmente, não temos ainda uma famigerada academia de cinema, embora já exista um projeto. Pensam os retrógrados que cinema se aprende em academia tipo Escolas de Belas-Artes. Cinema é prática artesanal: se existir um autor, bem; se não existir, o mecânico ficará repetindo fórmulas. O documentário facilita a experiência, fornece meios para que domine a técnica e se tente a criação sem o risco comercial das produções longas. Na Inglaterra, o movimento encabeçado por John Grierson, com assistência de Cavalcanti, deixou consequência permanente no cinema britânico. No Brasil, o jovem é obrigado a pagar de seus bolsos e nunca vê o dinheiro de volta. Não encontra exibição e raramente repete o trabalho, dando continuidade a uma carreira que fatalmente o levaria à direção de longas-metragens. Um dos fatos significativos dos novos diretores brasileiros é que todos eles, na maioria, vieram desta sacrificada aventura do curta-metragem; um filme como *Cinco vezes favela* vale muito na formação de seus diretores. (ibidem, p. 144)

O documentário *Cinco vezes favela* (1962), produzido pelo CPC da UNE, veio na esteira dos seus antecessores no que diz respeito à abordagem de uma temática social, colocando em perspectiva faces e dilemas populares. O filme é dividido em cinco curtas-metragens ambientados em favelas do Rio de Janeiro, cada um dirigido por um jovem cineasta: Carlos (Cacá) Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias. Cabe destacar ao menos dois desses cinco, *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro, que havia sido realizado em 1961 mas foi inserido no longa, e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, seu primeiro filme como roteirista e diretor.

O primeiro retrata a produção de tamborins de escola de samba em época de Carnaval, produzidos com o material mais apropriado e barato para tanto, couro de gato. Couro de gato obtido através da caça pelos garotos da favela, que aparecem correndo entre becos e vielas em fuga dos proprietários dos bichanos, e depois vendido em nome da sobrevivência. A relação que se estabelece entre uma das crianças e seu gato, no decorrer do filme, transforma a temática social em linguagem poética e cativa o espectador, que se mantém absorto pela expectativa do devir. O menino vai vender o gato para virar tamborim? Mas é claro! Porque trata-se da vida real, de histórias reais vividas por pessoas reais. Não há vaga para o idealismo romântico, nem salvação (principalmente para o felino) diante do encontro marcado com a realidade. Vale sublinhar no filme a participação de atores-crianças, como fora em *Rio, 40 graus*, neorrealismo carioca à neorrealismo italiano.

Já *Pedreira de São Diogo* aborda a questão da moradia e a organização dos trabalhadores, temas contemporâneos até os dias atuais no Brasil, e a relação entre o desenvolvimento urbano e a desigualdade social, igualmente atual. O proprietário de uma pedreira que a concebe na perspectiva especulativa, contra centenas de operários (de maioria



negra) que lutam coletivamente para salvar o morro São Diogo, ladeado pela pedreira. Em outras palavras: a perspectiva do lucro diante da sombra da falta de moradia. Entre um e outro, a auto-organização, a resistência popular, cuja vitória política evita colocar a pedreira abaixo, salvando assim vidas e lares. Tecnicamente, a câmera passeia pelos rostos, detalhando as faces, traçando perfis, projetando tipos sociais, em movimentos semelhantes ao de filmes como *A Greve* (1925) e *Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eissenstein, outra referência cinemanovista quanto ao cinema político. O povo brasileiro chegava no cinema, em que pese o cinema ainda não alcançasse o povo – dilema que moveu o novo cinema brasileiro e gerou, posteriormente, momentos de autocritica.

Apesar de não apresentarem ainda o amadurecimento cinematográfico que seus diretores alcançariam em breve, característica comum a todos os curtas de *Cinco vezes favela*, tanto *Couro de gato* como *Pedreira de São Diogo* são exemplos fundamentais para compreender o que abordamos aqui. Ao optar pela empreitada de modernizar o cinema brasileiro, o núcleo duro do Cinema Novo carioca seguiu os passos de Nelson Pereira e subiu o morro. Tal postura estava baseada tanto numa ética, da opção de que tipo de cinema fazer, quanto numa estética, através das novas formas de fazer filme de que se lançava mão. Uma ética cinematográfica que desembocava em estética fílmica, na medida em que tais imagens eram produto do encontro do cineasta e sua equipe com o povo e sua realidade.

Para dar sustentação à nova práxis cinematográfica, entre as influências já tratadas aqui como a escola neorrealista italiana, estava também o estilo do Cinema Verdade ou Direto, como explica Ramos (2004):

A introdução das técnicas do Cinema Verdade no Brasil, no entanto, irá ocorrer, de modo efetivo, dentro do núcleo autoral da geração cinemanovista que circula no Rio de Janeiro. Se quisermos estabelecer marcos, podemos mencionar o seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, como ponta-de-lança para a introdução do “direto” no Brasil. Este seminário trouxe para o país o reconhecido documentarista sueco Arne Sucksdorff, que depois aqui se radicaria. É por meio de Sucksdorff que toda geração do Cinema Novo tem contato com o fazer cinema e principalmente com as novas técnicas do direto. (RAMOS, 2004, p.86)

Entre as novidades trazidas pelo documentarista sueco estava o gravador portátil Nagra, que possibilitava tomadas com som sincronizado, marca de estilo do Cinema Direto. À época, a absoluta maioria dos cineastas brasileiros mal conhecia e não havia utilizado a ferramenta, à exceção de alguns poucos, entre eles Joaquim Pedro de Andrade. O diretor, que também realizara os curtas *O mestre de Apipucos* (1959) e *O poeta do castelo* (1959),

respectivamente sobre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, era filho do diplomata Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o que lhe possibilitou caminhos e abriu portas.

Joaquim Pedro, já estando na Europa em 1961, recebe uma bolsa da Fundação Rockefeller para ir aos Estados Unidos – onde mantém, durante o primeiro semestre de 1962, contato próximo com os irmãos Albert e David Maysles, figuras centrais no novo documentarismo mundial que emergia com o nome de Cinema Direto. Os Maysles já filmavam com Nagra, e Joaquim Pedro escreve entusiasmadas cartas aos colegas do Cinema Novo descrevendo os procedimentos do Cinema Direto. (op. cit., p. 87).

Quando retorna ao Brasil, Joaquim Pedro traz consigo os novos procedimentos aprendidos na Europa e nos EUA e experimenta-os realizando *Garrincha, alegria do povo* (1963), primeiro longa documental da geração cinemanovista e que anuncia algumas características do estilo direto. Contudo, o filme fica marcado por problemas técnicos oriundos da captação sonora, o que levou o diretor à maior utilização do *off*, e pelo minucioso trabalho de montagem, por causa da utilização de fotos e imagens de arquivo, fatos que levaram-no ora a se aproximar do direto ora a se distanciar dele.

Apesar dos empecilhos, a linguagem cinematográfica oriunda dos movimentos de câmera já evoca a gramática do corpo a corpo com o mundo e da proposta não-intervencionista, como na sequência em que Garrincha é acompanhado num passeio pelo centro do Rio de Janeiro. As imagens dos torcedores nas arquibancadas, divertindo-se em risadas a cada drible do jogador de pernas tortas; as imagens dos depoimentos colhidos ainda no calor do vestiário. A repercussão do filme no ideário do Cinema Novo foi imediata, o que levou Glauber Rocha a sintetizar em seu livro: “Garrincha é o novo cinema nacional” (ROCHA, 2003, p. 148).

Os ventos do estilo direto, trazidos ao Rio de Janeiro pelo seminário de Suckerdorff e principalmente pelas experiências de Joaquim Pedro, que tiveram consequências não apenas na produção documental mas em todo Cinema Novo, chegaram por outros meios em São Paulo. O grupo documental paulista, que encabeçaria pouco tempo depois a Caravana Farkas, um mergulho antropológico sem precedentes até então no cinema brasileiro, se desenvolve também influenciado pelo estilo verdade.

Neste caso, a partir dos contatos com a escola documentarista argentina, principalmente através de Fernando Birri, criador do Instituto de Cinematografia da

Universidade do Litoral, em Santa Fé. Rudá de Andrade já havia sido seu colega no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, no início da década de 1950, mas foi a partir do contato de Vladimir Herzog (sim, o jornalista torturado e morto pela ditadura) com Birri no Festival de Mar del Plata, em 1962, que a escola argentina passará a formar os cineastas paulistas.

Em 1963, o diretor argentino vai a São Paulo para realizar uma série de conferências sobre cinema e exhibir seus filmes *Tire die* (1960) e *Los inundados* (1961), referências do novo modelo a ser estudado. Ainda no mesmo ano, Herzog se junta a Maurice Capovilla (que dirigiria o média *Subterrâneos do futebol* na série Brasil Verdade) e parte rumo a Santa Fé para fazer um estágio de três meses. O impacto da passagem e das ideias de Fernando Birri em São Paulo foi tamanho que, na opinião de Ramos (2004), “parece ter sido essencial para a definição dos rumos destes jovens cineastas, entusiasmados com as possibilidades do Cinema Verdade” (op. cit., p. 90).

Dessa forma, estava dado não apenas o caminho, mas também quais condições buscar para realizar o novo cinema brasileiro – mesmo para aqueles que corriam por fora do núcleo cinemanovista do Rio de Janeiro. Como ensina a história do cinema mundial, já desde a criação do primeiro cinematógrafo pelos irmãos Lumière, cada avanço tecnológico proporciona transformações radicais no modo de se fazer e ver cinema. Afinal, como bem lembra Walter Benjamin (1987), o cinema é uma forma de arte possibilitada pelo avanço técnico. Assim, as mudanças qualitativas obtidas quanto à possibilidade de captar o som sincronizado à imagem e com o impacto da chegada de câmeras mais leves provaram-se fundamentais (também porque foram funcionais) para a realização da proposta ético-estética do Cinema Novo. Neste sentido, aliás, é que a palavra de ordem *glauberiana* lançada em 1963 “câmera na mão, trata-se de construir” ganha ainda mais força conceitual, ou seja, o estilo documental de tomada da cena com a câmera na mão é uma característica marcante do movimento, não apenas das produções de não-ficção. É, também, uma marca do cinema do próprio Glauber.

Após o golpe militar de 1964, já na segunda fase do Cinema Novo, os cineastas aprofundam o mergulho no mundo dos excluídos, comprometidos em revelar outras imagens da gente e entender as raízes do impedimento da transformação da realidade e da cultura brasileiras representado pelo golpe. Entender por que as massas urbanas e rurais não foram às ruas para defender o projeto popular e discutir sua psicologia e suas formas de consciência;

compreender por que a classe média apoiara um movimento que logo se voltaria contra suas liberdades.

Ainda percorrendo a trajetória documental cinemanovista, situado nos acontecimentos históricos que giraram em torno do golpe, Leon Hirszman realiza *Maioria absoluta* (1964), filmado antes da tomada de poder pelos militares, mas finalizado entre 1965 e 1966 num ambiente de semiclandestinidade. O filme, que retrata o analfabetismo em amplas camadas populares, principalmente dos trabalhadores rurais, problema que afeta numerosa parcela da população, foi censurado no mesmo ano e só foi liberado para o público em 1980.

Nele, a câmera evoca o corpo a corpo com as personagens, se aproxima em *closes* e primeiríssimos planos, passeia pela feira filmando barracas e rostos, flagra uma mulher chupando uma fruta, até o momento em que o narrador escolhe “passar a palavra” aos analfabetos, porque “eles são a maioria absoluta”, e abre a escuta às falas e às expressões de consciência populares, numa postura de “dar a voz” típica das preocupações éticas da década de 1960. Em que pese apresentar uma imagem do povo submissa, passiva, inativa, o filme faz com que os analfabetos sejam ouvidos e demonstrem consciência da própria condição. Depois de *Garrincha, alegria do povo*, sobre cujas aproximações e distanciamentos com o estilo não-intervencionista já abordamos, *Maioria absoluta* trata-se do segundo filme brasileiro inscrito no quadro do Cinema Direto, ainda marcado pela diretriz cultural cepecista. Como explica Autran (2004):

Leon Hirszman, no momento de realização de *Maioria absoluta*, partiu do pressuposto do artista-intelectual como demiurgo das vontades e dos interesses populares, daí decorrendo a necessidade da obra de arte ser instrumento de conscientização popular. (AUTRAN, 2004, p. 201).

O modelo sociológico que se precipita em *Maioria absoluta* reapareceu para o público no ano seguinte, em *Viramundo*, de Geraldo Sarno. O curta retrata a migração de trabalhadores nordestinos que chegam em São Paulo à procura de emprego na crescente indústria da construção civil. O filme é estruturado a partir de uma lógica cíclica: dada a migração, os operários passam pela frustração de suas expectativas e descambam para experiências de transe religioso – concebido pelo filme como alienação. Após a chegada, as expectativas frustradas, o escapismo religioso alienado, o migrante enfim opta por voltar à sua terra de origem, o retorno. Misturando narração em *off* portadora do saber com uma câmera inquieta que se movimenta tateando o realidade, Sarno ecoa múltiplas vozes e falas diferenciadas. Sendo um filme amarrado, sem frestas nem interstícios em sua estrutura,

*Viramundo* dá voz à complexidade das formas de consciência da classe operária brasileira através da construção em paralelismo: ora pela voz do operário qualificado ora do operário não qualificado, cujos discursos sobre a própria condição realçam a impossibilidade de qualquer romantismo político. Mais do que apenas registrar a imagem do povo, discute-se e discursa-se sociologicamente tal imagem. Esse desejo de captar o real, buscando desvencilhar-se de qualquer idealismo para com o povo brasileiro, esse desejo de ser verdade antes de ser narrativa, é sublinhado por Bernardet (2003):

A linguagem de *Viramundo* não tem dúvidas de que é a expressão do real, não se coloca como uma representação ou como uma elaboração particular sobre o real. [...] A linguagem de *Viramundo* oferece-se como uma evidência: ela adere ao real, não há distância entre ela e o real; portanto, tendencialmente, ela é o real. (BERNADET, 2003, p. 32)

O desejo de revelar e desmistificar tanto a imagem como a consciência dos trabalhadores brasileiros, que se apresenta incipientemente em *Viramundo*, é uma tônica da segunda fase do Cinema Novo, pós-golpe de 1964. O diálogo com a burguesia nacional e com a perspectiva desenvolvimentista não era mais possível, porque tal parcela burguesa apoiara majoritariamente a tomada de poder pelos militares, o que gerou um deslocamento por parte do Cinema Novo. Afinal, vivia-se o início de uma ditadura, cujas consequências para o cinema brasileiro logo se revelariam trágicas, com a censura de filmes e o exílio de diretores importantes. Houve, de fato, uma crise rejuvenescedora da primeira para a segunda fase do novo cinema brasileiro, na esteira da reorientação de perspectiva das forças sociais, políticas e culturais que compunham o campo progressista brasileiro.

O programa cultural do CPC da UNE, que apostava nas artes como forma de conscientizar as massas, perdera aplicabilidade. O próprio papel dos artistas e intelectuais, assim como das esquerdas e dos movimentos sociais, passava por revisão. E o Cinema Novo, que surgira no início da década com programa relativamente claro (embora não fosse possível defini-lo em torno apenas de uma temática ou uma linguagem, mas de uma postura cinematográfica), perdeu hegemonia estética e ideológica, tornando-se programaticamente mais difuso. Esse contexto de crise, de transformação interna, implicou novas temáticas e novas formas de organizar o discurso no cinema brasileiro. Se até então a produção documental cinemanovista focava prioritariamente no mundo dos excluídos, dos camponeses e operários, dos pescadores e dos quilombolas, daqueles que até então passavam ao largo na

história do cinema nacional, começou a perseguir também as imagens dos homens comuns da classe média brasileira.

Foi com efeito desses acontecimentos que surgiu *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, que logrou expressar as diferentes formas de consciência do brasileiro médio. O cineasta, que trabalhara com Nelson Pereira e compunha o núcleo duro do Cinema Novo carioca, inovou ao buscar entender por que a classe média brasileira, que traduz o que costumamos chamar de opinião pública, apoiou em sua maioria o golpe militar de 1964. O carioca da região centro-sul que costuma frequentar a praia de Copacabana, que mora em condomínios verticais e se fecha em medo, que acessa privilégios que os excluídos não tem, que tenta se diferenciar dos moradores da favela e do subúrbio – esta é a imagem que emerge do filme de Jabor. Os discursos da moralidade, da manutenção da ordem, de uma corrupção abstrata, da ameaça comunista, do “subir na vida”, componentes essenciais do subconsciente da classe média carioca da época, irrompem tela afora em direção às nossas consciências.

Não bastava entender por que o povo não fora às ruas em 1964 para defender o governo de reformas populares do presidente eleito e deposto João Goulart: era necessário também mostrar por que, com base em quais ideias e sustentando-se em que valores, a classe média brasileira apoiara um projeto político que em breve se revestiria contra seus interesses. Arnaldo Jabor opta então por colocar em movimento através do cinema imagens da consciência da classe média, valendo-se de uma gramática audiovisual herdeira do estilo direto. Os tipos sociais, rostos e gestos habituais, situações do cotidiano como um conselho amoroso, a tomada que se aproveita do deboche de uma criança.

Uma das marcas dessa crise produtiva do Cinema novo, desse momento de passagem, foi esta: a tarefa de retratar as diferentes imagens do que era compreendido por povo brasileiro, suas camadas populares, a refletir sobre as camadas médias da sociedade, seus valores e suas expressões do discurso e da consciência. Coloca, assim, o espectador e o próprio cineasta diante do espelho, porque esse “outro” de que os filmes falam e do qual subtraem sua imagem, agora está mais próximo do “eu”, no sentido em que é um filme sobre a classe média direcionado para a classe média. Uma inflexão fundamental para compreensão do Brasil através do cinema, fruto da farta produção documental cinemanovista.

As duas facetas desse processo, a interna e a externa, a crise existencial vivida pelo Cinema Novo em sua busca pelo povo e a crise social e política que levava o país à ditadura

militar, também se revelou na ficção. Concebido simbolicamente como alegoria do golpe, o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, representou mais que nenhum outro esta crise e causou relevante impacto cultural nas artes brasileiras à época. Criticado pela esquerda e censurado pela direita, no bojo da luta contra a ditadura militar e na antessala do AI 5, o drama de Eldorado produziu o estranhamento necessário, o choque para explicitar contradições e colocar as classes artística e políticas a pensar.

Quanto à projeção de novas imagens do povo e à reflexão da temática nacional, a produção ficcional do Cinema Novo percorreu caminho semelhante àquele da produção documental, ciente da necessidade e imbuída da tarefa de abasileirar a arte nacional através de suas expressões. Roberto Pires produziu *A grande feira* (1961), na qual aborda o racismo e a questão urbana ao narrar o drama dos trabalhadores da feira de Água de Meninos, até hoje uma das mais populares de Salvador, e *Tocaia no asfalto* (1962), em que conta a história de um pistoleiro que se envolve nas disputas políticas entre coronéis, também ambientado na Bahia.

No mesmo ano e igualmente oriundo do cinema baiano, Glauber Rocha realiza seu primeiro longa, *Barravento* (1962), no qual mergulha numa comunidade de pescadores pobres e trata do tema da alienação entre os explorados. Dois anos depois, lança *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), filme que abordaremos mais adiante, alegoria da revolução e da esperança. No mesmo período, Ruy Guerra filma *Os Cafajestes* (1962), que conta as aventuras de dois malandros cariocas, e *Os fuzis* (1964), obra impactante na medida em que coloca em perspectiva típicos problemas nacionais, como a fome, o abandono social, o banditismo.

Ainda na primeira fase do Cinema Novo, Cacá Diegues realiza *Ganga Zumba* (1963), que narra a história do escravo que nasceu na senzala e se tornou líder do Quilombo dos Palmares, e Nelson Pereira lança *Vidas Secas* (1963), filme que já abordamos. Característica comum a estas produções, o horizonte cinemanovista identificado pode ser apontado: o interesse pelo “mundo dos excluídos”, a abertura “ao ritmo e à pulsação do mundo” à Cinema Direto, a fuga dos estúdios em direção ao real e ao som e luz naturais à Neorealismo, a obra de arte enquanto expressão temática (ético-política) e formal (estética) da identidade nacional.

Se o cinema vai além de mera fruição ou entretenimento, sendo antes visão de mundo ou pensamento, o Cinema Novo ajudou a pensar o Brasil, projetou novas imagens do povo

brasileiro e refletiu ele mesmo parte de suas contradições na década de 60. Foi neste período, com o lançamento de quatro longas-metragens, três deles indicados à Palma de Ouro no Festival de Cannes, que Glauber Rocha se transformou no maior expoente da geração cinemanovista e do próprio movimento. Ele não se limitou ao sucesso como cineasta, mas também cumpriu papel de teórico, porta-voz e agitador cultural, conquistando identidade própria em meio às escolas de vanguarda da época. Além dos filmes já citados, na década de 1960 lançou ainda *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), tipo de continuação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que também abordaremos adiante.

É justamente nestes dois filmes do diretor baiano que chamará a atenção o fenômeno da intertextualidade entre cinema e literatura de cordel, reinvenção formal que destrincharemos e identificaremos como “cinema de cordel”, que expressa essa relação intertextual do cinema com a literatura popular. No intuito de não sucumbir a simplificações seletivas, porém, antes partiremos à investigação da formação do próprio Glauber Rocha, de sua de cinema e de mundo.

### **2.3 Glauber Rocha: Crítico, Autor, Intelectual, Cineasta**

Para entender o estabelecimento da relação intertextual com a literatura de cordel em dois dos principais filmes de Glauber Rocha, é necessário antes compreender como as questões estéticas, ligadas às formas de arte que se revelaram no seu cinema, se relacionam com o aspecto geral da mirada *glauberiana*, isto é, com sua visão política e de mundo. E adiante como essa trajetória artística e intelectual foi sendo delineada sempre à luz dos acontecimentos culturais, sociais, políticos e econômicos da época, se estabelecendo como proposições estéticas ligadas pela raiz a uma postura ética e uma concepção de História.

Pois, é preciso sublinhar desde já, para Glauber (2003, 2004) o cinema era uma arte política por excelência, arte de vanguarda que poderia se constituir no processo histórico como motor de transformação social. Sendo assim, partiu de sua própria referência de mundo, sempre tendo em vista o tempo e o lugar de onde falava o artista (no caso, o cineasta), ciente do papel desempenhado pelo Brasil no processo de colonização, de país subdesenvolvido no contexto mundial, inserido do capitalismo periférico típico do Terceiro Mundo.

Dito isto, partiremos então do processo formativo de Glauber Rocha, dos fundamentos de origem como cineasta e intelectual, em direção à sua consolidação como principal nome do



Cinema Novo nos anos 60, período em que estão inseridos seus dois filmes sobre os quais nos debruçaremos e que foi marcado por metamorfoses estético-políticas em sua trajetória. Foi nesta década que Glauber se lançou com pretensões de diálogo e inserção em meio às vanguardas do cinema mundial, consolidou-se como autor e intelectual com marca própria e projetou não apenas o cinema brasileiro, mas o cinema latino-americano no cenário internacional, enquanto também operava como produtor e agitador culturais e polemista político.

Natural de Vitória da Conquista, no sul da Bahia, Glauber iniciou ainda muito novo sua trajetória de crítico de cinema, colaborando com revistas e jornais a exemplo do Diário de Notícias, de Salvador, e do Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro. Alguns dos artigos dessa época, inclusive, passaram por reformulações e foram incluídos no seu primeiro livro, “Revisão crítica do cinema brasileiro”, de 1963, que escreveu à medida que preparava a realização de *Deus e o Diabo*.

Foi neste período em que Glauber, junto com outros nomes importantes do Cinema Novo como Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, propôs as bases do novo cinema brasileiro. Tendo vencido a chanchada, sendo anti-industrial, este deveria ter um estilo moderno de cinema de autor, com despojamento de câmera, luz natural sem a maquiagem do real, condizente com os recursos disponíveis em mãos e dotado da vontade política de transformação da realidade em voga no Brasil.

Para chegar a esse programa político-cinematográfico, ele adere às referências que considera serem relevantes nesse processo. Glauber se filia aos jovens que despontam no documentário do Cinema Novo, reconhece a importância de autores como Paulo Saraceni, *O arraial do cabo*, e Linduarte Noronha, *Aruanda*, e reverencia Nelson Pereira dos Santos, em cuja conta credits a realização do que considera ser o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado, referindo-se a *Rio 40 graus*. No campo teórico, o diretor baiano se formou como entusiasta das ideias do cineasta e crítico Alex Viany, autor dos filmes *Agulha no palheiro* (1953) e *Rua sem sol* (1954), e do livro “Introdução ao cinema brasileiro”, de 1959, que ele chegou a resenhar para jornais da época.

Em que pese a relação de amizade com Alex Viany e ter saudado a importância do livro para a bibliografia do cinema brasileira de então, Glauber não se absteve de criticar a obra e marcar posições na defesa de Nelson Pereira contra as críticas do autor, que para ele

pecava na ausência de uma valoração formal mais bem fundamentada, o que era fundamental. Como ressalta Xavier (2003):

A apreciação do estilo e do desempenho dos cineastas seria essencial para a construção de uma escola nacional, pois o filme, embora veículo de realidades e participante do complexo cultural, deveria ser examinado com rigor em termo do cinema como arte. Como ele próprio diz, “precisamos de novas formas” e não apenas de novos conteúdos, embora esses sejam fundamentais na consolidação de uma cinematografia. (XAVIER, 2003, p. 9)

Desde já, está presente, portanto, ainda nas origens do pensamento glauberiano, a preocupação central com as questões de forma para a consolidação de uma escola nacional de cinema, cuja ausência de identidade estética seria um dos motivos principais do raquitismo e da marginalidade cinematográfica brasileira, à luz, por exemplo, da literatura modernista que desde a década de 20 se impusera no campo artístico conquistando relevância doméstica e conquistando prestígio internacional. Em outras palavras, Glauber acreditava na necessidade de modernizar o cinema brasileiro apostando na invenção de novas linguagens fílmicas que correspondessem à realidade e à consciência de seu tempo, de utopias, de crises, de revoluções e contrarrevoluções, e de acontecimentos que se revelariam momentos-chave da história.

Em seu processo formativo, o diretor baiano também se referenciou nos críticos em torno da Cinemateca Brasileira, como Jean-Claude Bernadet, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla e Paulo Emílio Salles Gomes, cujo texto “Uma situação colonial?”, de 1960, produziu impacto relevante em suas ideias a respeito da luta anticolonial. Quanto às referências internacionais, além do já citado Neorrealismo Italiano (do qual via em Roberto Rossellini um mestre), buscou inspiração num rol variado de cineastas e estilos, sempre tentando assimilar de cada tradição aquilo que lhe interessava para construção de seus mundos audíveis e imagéticos. Admirava o cinema político soviético liderado por Sergei Eisenstein, a inquietude e a capacidade de experimentação das vanguardas francesas sob influência de Jean-Luc Godard e o documentário realista britânico daquele que considerava um gênio, John Grierson, entre outras escolas e cineastas que buscava acompanhar à medida que os filmes fossem distribuídos no Brasil.

No livro que lançou suas ideias acerca de cinema e traçou uma panorama crítico sobre a produção nacional, Glauber marca posição na defesa de um cinema de autor e ressalta especificamente um nome no Brasil: Humberto Mauro. Considerados os limites técnicos e

teóricos do diretor de *Ganga Bruta* (1933), o diretor baiano enxergava nele uma prefiguração do Cinema Novo, uma faísca de verdade cênica brasileira cuja erupção se deu a partir de Nelson Pereira e dos que o seguiram. Segundo ele, o cineasta mineiro conseguira captar o “sentimento do mundo” à sua volta, à Carlos Drummond de Andrade, trazendo à tela uma *mise-en-scène* com arguto sentido poético.

Aqui, vale destacar que a assimilação da lírica *drummoniana*, assim como as citações a literatos modernistas abordadas no primeiro tópico deste capítulo, traduz na medida exata a incumbência de Glauber em estabelecer uma simbiose entre o cinema e demais expressões artísticas. Ao fazê-lo, explica Xavier (2003), ele buscou situar o Cinema Novo no estágio já alcançado por outras formas de arte no que diz respeito à representação da experiência nacional:

Seu gesto foi consequente porque seu diálogo com tais referências era efetivo, denso, vivo e compromissado, e não apenas uma busca do que tinha prestígio. Atento a tudo, demonstrou a rara sensibilidade de quem afinal soube, melhor do que ninguém naquele momento, fazer a conexão estética entre o cinema e as outras formas de expressão tal como se desdobraram na cultura brasileira. (XAVIER, 2003, p. 13).

É em busca das formas que assumem essa tal conexão estética que estamos, quando nos propomos a analisar a singularidade da obra *glauberiana* no advento de certo tipo de relação entre o cinema e a literatura de cordel, partindo do paradigma evidenciado nos seus próprios filmes. Buscavam-se novas formas para novos conteúdos: ciente enquanto artista da necessidade de inovação no campo da linguagem, o cineasta baiano foi buscar na literatura popular mais uma fonte de inspiração, como também o fez noutras correntes do teatro, da música, da dança e da poesia. É nesse contexto que devem ser compreendidas as críticas de Glauber a nomes como Lima Barreto, diretor de *O Cangaceiro* (1953), e Anselmo Duarte, diretor de *O pagador de promessas* (1962), vencedor da Palma de Ouro em Cannes. Para o baiano, apesar de suas qualidades como cineastas, Barreto e Duarte exprimiam em suas obras um descompasso com o estágio das demais artes nacionais quanto à interpretação e transfiguração da realidade brasileira.

Tendo estabelecido pontos de partida e reconhecido seus pares de caminhada, Glauber avança na consolidação de uma visão própria de cinema, que tece referências diversas numa miscelânea cultural a fim de constituir a defesa de um cinema de autor. Neste sentido, a história do cinema não se dividiria em cinema mudo e sonoro, mas em cinema comercial e de

autor. Este seria produtor do verdadeiro cinema-verdade, demiurgo de uma ontologia à André Bazin, fonte de criação como um poeta, um ficcionista ou um pintor, um revolucionário da linguagem que se descobre enquanto artista no próprio ato de criação. O cinema moderno, portanto, deveria conciliar forma de conhecimento à experiência estética, mobilizando novos olhares e uma consciência particular que se inserisse no debate artístico nacional.

Neste sentido, Glauber assume a política dos autores da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, buscando associar a valoração de um autor à sua *mise-en-scène*, que se revela como lugar de uma significação nascente e como momento pregnante da criação. Afinal, o diretor baiano entendia que “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política” (ROCHA, 2003, p. 36). Ele defende que, e aqui se distancia de Eisenstein, a verdade do cinema estaria no plano e na busca do real através da imagem, e não na montagem. Além disso, essa tomada de posição está relacionada também ao jogo de poder interno a qualquer produção, a relação que se estabelece entre diretor, produtor e distribuidor – pois, estando Glauber ciente da importância da circulação para a consolidação de um filme, a única exigência inexorável de um autor deveria ser a sua liberdade.

A propósito da concepção desse real, ele bebe também na fonte modernista, assimilando postulados do poeta Mário de Andrade e do ensaísta José Guilherme Merquior, também colaborador do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. No intuito de fugir à tentação da pompa, da pura retórica e do exotismo pitoresco, Glauber concebe o filme como criação lírica, fruto de intuição e projeto num movimento de corpo a corpo com o mundo, que situaria o cinema como “a expressão por excelência do país, ponto de reflexão e caixa de ressonância de todas as experiências” (XAVIER, 2003, p. 16), associado ao desenvolvimento crítico de uma consciência de nação. Para tanto, Glauber adere à fórmula de Mário de Andrade, de exprimir o máximo de lirismo com o máximo de crítica para obter o máximo de expressão, e também às ideias de Merquior, que concebia a lírica enquanto significação nascente e o poético como articulação dos campos subjetivo e objetivo, da emoção e da racionalidade.

Mas a produção da poética e o descobrimento da lírica não poderiam sucumbir a dois erros que seriam fatais: a pura reprodução dos padrões estéticos já estabelecidos ou o mero exercício narcisista do “eu” por parte do artista. Em vez disso, este deveria buscar o testemunho da existência através do encontro, do contato produzido pelo tateio de câmera tão marcante nos filmes de Glauber. Em sua visão, o real emana da experiência, motivo pelo qual

é necessário que o autor conheça a natureza própria do cinema e a si mesmo enquanto tal, pois “o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia” (ROCHA, 2003, p. 36).

Estão aí algumas das ideias-chave de Glauber quando da escrita de “Revisão crítica do cinema brasileiro”, onde ele vai delineando seu alinhamento às proposições do cinema moderno. Por sua vez, estas se revelam importantes, pois é nessa quadra histórica que, consolidados os alicerces de sua formação, ele arregaça as mangas e se entrega de corpo e alma no seu processo de autoconhecimento como cineasta, que só poderia se dar na práxis. É nesse contexto que ganham vida *Barravento*, em 1962, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, filme que o projetou no nicho de cineastas de vanguarda da época. Neste momento, Glauber já tem cristalizada uma visão de mundo e de um tipo de cinema que se traduzirá no manifesto Estética de Fome, de 1965, recebido com entusiasmo pela crítica e cuja expressão fílmica máxima se deu dois anos depois, em 1967, com *Terra em Transe*.

Nela, o cinema enquanto ontologia se entremeia a um compromisso e uma tomada de posição diante da História, compreendida com agá maiúsculo, porque ela é o produto do motor que move a sociedade e, portanto, a arte como forma de expressão. Desse existencialismo cinematográfico, em que a ontologia do cinema deve se situar no devir histórico, contingenciado pelo movimento de cruzamento com o mundo, nasce uma tensa e produtiva aliança entre polos, o lírico e o histórico, o poético e o político, produzindo um efeito de sentido carregado de força e de impacto. Na compreensão de Xavier (2003):

Se assumiu o combate político e uniu o destino de seu projeto ao destino político da nação, partiu também para o exasperado revide toda vez que, em nome de critérios de clareza discursiva, não se deu ao seu cinema o reconhecimento neste terreno da “ontologia”, forma de reduzi-lo à expressão de um ideário social que, sendo imperativo no seu programa, não excluía, pelo contrário, o voo e o risco da intuição criadora que enfim foi sempre o lastro maior de seu cacife de polemista. (XAVIER, 2003, p. 27).

Para emoldurar esse diálogo entre a lírica e a poética cinematográficas e uma aguda consciência histórica, Glauber lança mão de um movimento de expansão e experimentação através da alegoria e da teatralidade, duas de suas principais marcas de estilo. Seus filmes revelam um foco em questões coletivas trazidas à luz por meio de situações e personagens temáticos, concebidos enquanto condensações da experiência de classes e grupos, atento a uma reflexão da história em larga escala e, portanto, empenhado em manifestar uma arte

alegórica. Há, no cineasta baiano, uma vontade de tudo incluir, exercitando uma dialética entre a totalização e a fragmentação, entre o aberto e o fechado (tensão que se expressa inclusive na câmera), entre o momento de silêncio e a erupção sonora, entre luz e sombra. Ora interrupção, ora continuidade.

Com esse desejo de percepção totalizante da história, Glauber se remete em seus filmes às formulações de Bertolt Brecht quanto ao seu método de historicização, no qual os atores devem representar os acontecimentos dando-lhes um caráter histórico, de modo a tratar a própria sociedade como experiência. Daí a necessidade do distanciamento do ator em relação à personagem, procedimento que tende a revelar ao público que ele está diante de algo narrado, representado, não vivido. O intérprete fala de, e não por si. Daí também o surgimento do estranhamento no espectador, causado pela interrupção da ilusão que é gerada pela convenção realista/naturalista. O papel desse estranhamento, para o dramaturgo alemão, seria justamente o de causar espanto, deslocamento da consciência, enfim, reflexão (SILVA, 2016). Em outras palavras, em Brecht, o gesto corporal é concebido e montado para suscitar o pensamento social e a ação histórica.

Esses contornos podem ser vistos, de diferentes modos e a depender da conjuntura em que estão inseridos, nos quatros filmes de Glauber da década de 60, período que mais nos interessa aqui. Neles, os acontecimentos diegéticos ensejam uma ruptura através da constituição de momentos decisivos, ora de transformação ora de conservação histórica, sempre catalisados pelo elemento motor da violência, seja da natureza como um barravento, de um matador como Antônio das Mortes ou de um golpe de estado como o de Porfírio Diaz.

Em *Deus e o diabo* a alegoria é teleológica, ou seja, pressupõe um *telos*, a realização de um caminho que resulta numa meta – metáfora estabelecida, aliás, pelo binômio sertão-mar. A alegoria, neste filme, se distancia da concepção mitológica clássica, na qual uma narrativa resulta num conceito, e se aproxima da concepção cristã, na qual subsiste uma lógica da profecia que relaciona fatos históricos a uma noção preestabelecida da própria história. Neste caso, uma perspectiva alegórica transformadora, revolucionária. É desse modo, portanto, que se entende melhor o resgate de Glauber da profecia de Antônio Conselheiro, de que o sertão viraria mar e o mar viraria sertão, uma desconstrução e ao mesmo tempo ressignificação das estruturas.

Essa lógica profética se transfigura na estrutura narrativa do longa, que propõe um caminho de libertação para os sertanejos (condensados nas personagens de Manuel e Rosa), no qual é necessário superar tanto o messianismo como o banditismo social. Em sua trajetória de desgraça após o assassinato do coronel latifundiário pelas mãos de Manuel, eles precisam superar o momento religioso (a adesão a Sebastião, condensação de Antônio Conselheiro) e o momento do cangaço (simbolizado por Corisco, uma sombra de si mesmo, cuja morte representa o fim do próprio cangaço), até conquistarem a verdadeira liberdade manifestada na corrida no sertão em linha reta na direção do mar – imagem da revolução, alegoria da história. O cinema é encenado como palco histórico.

É necessário sublinhar que, naquele que se revelou como momento-chave desse período, o golpe militar de 1964 interrompeu o desenvolvimento e evolução naturais de uma cultura cinematográfica que eclodira no final da década de 50 e irrompera com o Cinema Novo, em meio a um movimento cuja efervescência rejuvenescedora também se verificava nos mais diversos campos da arte, como no teatro, na música e nas artes plásticas. A tomada do poder pelos militares, e principalmente o posterior Ato Institucional 5, produziu um profundo movimento de reflexão e autoavaliação nas esquerdas e no meio artístico, que implicou a revisão das táticas e do ideário revolucionário e da própria concepção instrumentalista de arte, “cepecista” por assim dizer. É sintomático que o trauma do golpe tenha acontecido entre as gravações e o lançamento de *Deus e o diabo*.

Depois desse marco, em *Terra em Transe*, Glauber coloca as próprias ideias em transe, sem, contudo, abrir mão do desejo sequioso pela história. A representação alegórica se desvencilha da perspectiva profético-teleológica e assume um agudo sentimento de crise política e cultural, que concebe a experiência histórica com uma noção de catástrofe, assentindo o desencanto barroco em sua estrutura dramática e nos conflitos e disputas de poder. A questão do poder, por sinal, é central para o cineasta, que, sempre que possível, explicita os atores e os mecanismos da luta política. Neste caso, a luta política que se dá em torno do golpe de Estado em Eldorado, um país tropical fictício que mobiliza forças políticas tradicionais da América Latina, simboliza o próprio golpe militar no Brasil em 1964. Esse sentimento de crise se evidencia também na tensão formal estabelecida desde a primeira sequência do filme, com o jogo de espaços, a inquietude da câmera e a demarcação cênica teatral, até a tomada final do poeta e intelectual Paulo Martins, cuja resposta ao golpe se revela num discurso do dilaceramento ao mesmo romântico, revolucionário e trágico.

Neste sentido, então, Glauber vai da alegoria da revolução ou da esperança de *Deus e o Diabo* à alegoria do golpe e do desencanto de *Terra em Transe*, sempre ancorado em sua *mise-en-scène* à procura da revelação ontológica. Essa dimensão barroca – das tensões e choques estéticos; do embate metonímico entre a parte e o todo; entre os personagens no jogo de espaços, de impostação teatral e no tateio da câmera – marca toda a estilística *glauberiana*. Seus sinais fundamentais estão presentes desde seu primeiro curta-metragem, *O Pátio* (1959), onde os atores interpretam um jogo de corpos num espaço aberto, de frente para o mar, mas cujo palco de ação é demarcado por um tabuleiro de xadrez, entre a expansão e a compressão.

Desde já, e essa será uma constante em sua obra, Glauber arquiteta seu universo diegético como totalidade fechada, constituindo uma aura mítica no espaço-tempo através de uma *mise-en-scène* épica e de uma trilha sonora densa e semântica. Para isso, seu cartel conta com cantorias e canções épicas do cordel, cantos e atabaques africanos, ópera e a música barroca de Heitor Villa-Lobos, além de tantas outras expressões artísticas. Fato comum, a tônica do contraste, expressa nas sequências de silêncio seguidas de saturação sonora, opera enquanto ruptura através de explícito comentário musical. Em sua busca por sínteses históricas, a encenação *glauberiana* abarcou conflitos geradores de fortes efeitos estéticos:

O olhar de Glauber é tátil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca. Contrastes, desequilíbrio, excessos de toda ordem. O cinema de Glauber traz uma tensão peculiar entre a parte e o todo. O impulso totalizador colide com a interminável acumulação de elementos, com a sucessão de detalhes que desafia a síntese. Se o Cinema Novo quis equacionar o Brasil e sempre pensou no todo, Glauber mais do que ninguém encarou esta grande ambição do diagnóstico nacional, enfrentando os problemas estéticos que o discurso da totalidade implica. (XAVIER, 2001, p. 129)

De um modo geral, se nos filmes dos anos 60 o todo diegético se sobrepõe às partes conflitantes, na década de 70 o cinema de Glauber se torna ainda mais experimental, com as partes ganhando autonomia sobre o todo que se fragmenta. O impulso de totalização não desaparece, às vezes até se amplia: apenas expressa no próprio estilo a fragmentação inevitável. Um indício importante dessa passagem é a realização de *O Dragão da Maldade*, espécie de continuação de *Deus e o Diabo* onde acontece certo descentramento histórico, parecendo “não mais trazer no seu interior o movimento por excelência da história” (XAVIER, 2001, p. 123).



No filme, o drama se concentra no arrependimento do matador de cangaceiros Antônio das Mortes, que reaparece melancólico, atordoado pela própria memória, em típica crise de consciência, para se redimir dos seus pecados tomando partido dos oprimidos. Agora, a metáfora principal é a lenda popular da luta de São Jorge contra o dragão, com a nítida separação entre o bem e o mal (o santo e a besta). Glauber situa de um lado o povo explorado e do outro o coronel latifundiário: contratado por este para exterminar o cangaceiro Coirana, Antônio das Mortes finda por se aliar àquele. O foco na conversão do matador de cangaceiros à causa dos oprimidos representa esse descentramento teleológico, colocando a lupa sobre o aspecto moral da discussão política. A metáfora da história não se perde, apenas muda de centro. Das duas alegorias anteriores, ele passa à analogia evangélica para traçar uma alegoria da crise, mobilizando mais uma vez a força das tradições populares e uma coerência de mundo que alia reinterpretação mitológica e história.

A propósito das transformações estéticas nos filmes de Glauber entre as décadas de 60 e 70, em seu artigo “Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho: trajetória artístico-intelectual *glauberiana*”, Irma Viana (2014) parte da hipótese de que houve uma radicalização em sua proposta de arte revolucionária, que se expressou adquirindo um grau cada vez maior de experimentação. Neste sentido, ela analisa o que chama de “passagem” (pois não se trata de uma ruptura) da posição adotada no manifesto “Estética da fome”, apresentado em Gênova em 1965, àquela do manifesto “Eztetyka do sonho”, lido em Nova York em 1971, perpassando também o manifesto “Cine Tricontinental”, de 1967. Como Rocha (2003) sempre atrela estética à ética, sua tese é de que a análise dessa passagem permite observar as transformações estéticas empregadas por ele no decorrer de sua trajetória artístico-intelectual, marcada por traços anti-imperialistas, descolonizadores e antirracionaisistas. A respeito de sua concepção de arte revolucionária, é o próprio Glauber quem admite a influência do teatro popular e político de Bertolt Brecht:

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isso sempre me interessei também por essas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existiam entre esse tipo de estruturas teatrais populares e o trabalho de Brecht. [...] Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. (ROCHA, 2004 *apud* VIANA, 2014, p. 4)

Sendo assim, se no primeiro manifesto o diretor lança a ideia de uma estética da fome enquanto uma estética da violência (concebida como modo de expressão legítimo da parte do colonizado para que o colonizador compreenda sua existência), na estética do sonho ele parte

para o irracionalismo contra a razão opressiva do colonizador. O debate pós-colonial, portanto, está no centro da reflexão de Glauber, influenciado pelos embates acerca da libertação nacional e pelas ideias de Frantz Fanon, autor de “Os condenados da terra”, para quem o elo fundador do colonialismo é a violência. No mundo visível glauberiano, a violência se justifica porque é a mais pura manifestação da fome. E essa estética da fome, por sua vez, é a grande originalidade do Cinema Novo. Assim, a violência em estado bruto, tida como “primitiva” pelo colonizador, não se configura como dado pré-civilizatório, mas como excedente ela mesma do avanço desigual do capitalismo. Apoiado nesta equação, Glauber se afasta assim de qualquer apologia ao primitivismo. Segundo Viana, “o objetivo ali (nos filmes do cinema novo) não era de expor um estado pré-capitalista, mas sim suas consequências” (VIANA, 2014, p. 6), à luz do próprio processo brasileiro.

Não sendo essa violência primitiva, tampouco é odiosa. Na concepção de Glauber, não está no campo do ressentimento por parte dos povos oprimidos, mas até de um sentimento de amor revolucionário, motor de ação e transformação. Afinal, a vontade de transformar a realidade era, por excelência, uma premissa do Cinema Novo, que deveria produzir nas artes e na sociedade uma profunda reflexão, lançando mão do choque da violência no intuito de liberar o inconsciente coletivo. Dessa forma, principalmente em *Terra em Transe*, considerado por Glauber manifesto prático da estética da fome, essa violência também se evidencia como uma estética do amor, o que se manifesta na coexistência transgressora entre sabedoria e loucura à Edgar Morin (VIANA, 2014).

Dessa tomada violenta de consciência, tão típica nos seus quatro primeiros longas-metragens, Glauber rumo na direção da experimentação e de uma crítica cada vez mais radical dos nacionalismos, do desenvolvimentismo e do neocolonialismo, na esteira dos golpes militares engendrados na América Latina. No manifesto “Cine Tricontinental”, publicado na renomada revista francesa *Cahiers du Cinéma* em 1967, sua mirada rompe a fronteira nacional e assume de vez uma preocupação central com a libertação do Terceiro Mundo, dos continentes e países subdesenvolvidos, pois uma revolução cultural não se daria ao largo de radicais transformações econômicas e políticas. Para isso, seria necessário desalienar não apenas o público, acostumado ao padrão hollywoodiano, mas também os próprios intelectuais e artistas, atados por um complexo de inferioridade indutor apenas de esterilidade criativa. Em seu cinema em processo, renovado sempre de acordo com as circunstâncias históricas, criar torna-se um imperativo revolucionário, e a radicalidade dessa criação funciona como medida na valoração da obra de arte.

É em *Der leone have sept cabeças* (1970), filmado no Congo um ano antes, que o exilado Glauber implementa as ideias-base do manifesto tricontinental, atacando os imperialismos, os diferentes projetos coloniais e a capitulação das burguesias nacionais. Alegórico e teatral como de costume, aliando mais uma vez mito e história, conta a epopeia da colonização euro-americana na África, tendo em vista a libertação dos povos colonizados por meio do discurso fílmico como ato revolucionário. À Brecht, ele encena um cinema épico-didático, isto é, que buscar romper com a ilusão cinematográfica e acender pedagogicamente no espectador a reflexão, demonstrando uma finalidade prática. Como vimos, um dos elementos centrais desse teatro épico é o gesto *brechtiano*, que visa o desmascaramento ou desmistificação de acontecimentos históricos através da interrupção e do distanciamento que ele acarreta (SILVA, 2016, p. 82).

No quesito discursivo e estético, Glauber aguça ainda mais seu sentido de experimentação, radicalizando a fragmentação e o estranhamento – as partes vão ganhando cada vez mais autonomia diante do todo. A obra se realiza como mais uma tentativa de dar forma a sua arte revolucionária, dessa vez tocada também pelo discurso de Che Guevara aos povos latino-americanos. O cinema de autor, político, moderno por excelência, ganha contornos de um “cinema de guerrilha”, condensando nas situações e personagens forças culturais e políticas típicas do Terceiro Mundo: da tradição e mitologia africanas ao típico barbudo guerrilheiro latino-americano. O nome do filme, formado por cinco palavras de cinco línguas colonizadoras diferentes (alemão, italiano, inglês, francês e português), traduz de maneira explícita sua intencionalidade poética.

Na perspectiva adotada por Viana (2014), o manifesto tricontinental (e consequentemente seu filme-expressão) deve ser entendido como atualização e desenvolvimento da estética da fome, e não sua ruptura, numa trajetória que rumo na direção da Euzetika do Sonho, que marcará sua filmografia da década de 70. Neste terceiro manifesto, buscando balizar as próprias ideias, Glauber (2003) concebe três conceitos de arte revolucionária: a) que seria útil ao ativismo político; b) que suscitaria novas discussões políticas; c) que seria rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita. Perseguido pela ditadura militar de direita no Brasil e tendo entrado em conflito com boa parte dos progressistas do país, é nesta última em que ele tende a situar suas obras. Percebe-se, aí, o reflexo das polêmicas e embates que Glauber acumulou durante a conturbada década de 60 com personalidades, organizações e movimentos de esquerda, atritos que contribuíram para

que ele tomasse um caminho cada vez mais singular e individual em sua busca por decifrar e transformar o Brasil.

Daí em diante, ele parte para afirmação de suas ideias. Valendo-se da tática do ataque como de costume, se volta contra a razão opressora (que identifica como marca do colonizador europeu) e sentencia que “as vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *anti-razão*” (ROCHA in VIANA, 2014, p. 18). Agora, Glauber vai além da tentativa de obter conscientização através de uma estética da fome, buscando acessar o inconsciente coletivo na direção de uma estética do sonho cintilada de pitadas surrealistas, na qual ganha cada vez mais forma a noção de irracionalidade na arte revolucionária.

Nos filmes que se seguiram ao discurso-manifesto, como em *Câncer* (1972), *Claro* (1975), o documentário *Di* (1976) e *A idade da terra* (1980), são as expressões irracionais do Terceiro Mundo que roubam a cena, numa apuração crescente das experiências já identificadas nos últimos filmes da década de 60. Nos anos 70, a distância entre Glauber e qualquer perspectiva realista-naturalista no cinema atinge seu ponto máximo: suas personagens e suas tramas são cada vez mais mito-poéticas, concebidas para agregar o mito à história e a poética à política. As marcas da alegoria e da teatralidade não só permanecem como se radicalizam, aguçando a performance de atrizes e atores. A fragmentação se esgarça, os planos-sequências se alongam e a duração das tomadas é cada vez maior. A crítica ao imperialismo e ao colonialismo atinge o ápice de sua radicalidade. No típico conflito barroco glauberiano, as partes se sobressaem de vez sobre o todo, que resiste não obstante a inevitável fragmentação. Razão e desrazão, sabedoria e loucura, realidade e sonho, tudo convive num ambiente épico destinado a grandes acontecimentos e transformações. A respeito das transformações estéticas ao longo da trajetória artística e intelectual de Glauber:

*A estética do sonho* já estava presente também no *Terra em Transe*, anterior e considerado pelo próprio Glauber como aplicação da *estética da fome*, manifesto em favor do movimento *cinema novo*, mas já transcendendo seus limites [...]. Podendo ser considerada a *estética do sonho* uma desenvolvimento da *estética da fome*, no processo de radicalização de seu projeto estético, dada a natureza necessariamente poética de sua arte política. (VIANA, 2014, p. 19, grifo)

O filme *Terra em Transe*, que causou enorme impacto nas artes e nos movimentos políticos e culturais do Brasil quando lançado, configura-se, portanto, como um divisor de águas também na própria trajetória de Glauber – o que é sintomático da personalidade do

cineasta de sintonizar sua arte à reflexão do país. Nesse processo de radicalização estética, ele se dedica a revelar os mitos mais profundos da cultura nacional e do Terceiro Mundo, buscando movimentar o inconsciente coletivo brasileiro e dos povos colonizados. Seu cinema foi se acentuando como forma de arte descolonizadora (dos públicos mas também das artes e dos intelectuais), anti-imperialista, antirracional: foi se radicalizando como experimentação.

Neste sentido é que se pode falar de um cinema em processo, sempre atrelado ao devir histórico, que toma parte dos oprimidos e dos colonizados sem porém abrir mão da incumbência crítica. Da primeira fase do Cinema Novo e da estética da fome, passando pelos filmes pós-golpe militar no Brasil, até chegar às produções da década de 70, quando radicalizou suas proposições de arte revolucionária, tornando-se um cineasta cada vez mais singular e experimental. Nesta trajetória de crítico, autor e intelectual, Glauber Rocha procurou a cada filme, a cada discurso e a cada manifesto contribuir com os debates culturais e políticos e discutir as questões do seu tempo, buscando sempre aliar sua teoria a sua estética, por ser ciente da necessidade de conceber novos conteúdos com novas formas – isto é, novas linguagens.

#### **2.4 O “cinema de cordel” em *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade***

Imbuído da missão de conferir novas formas ao cinema brasileiro, Glauber Rocha encontrou na literatura de cordel e outras expressões artísticas da cultura popular nordestina fontes de inspiração para fundamentar dois de seus principais longas-metragens, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), contíguos em certa medida como vimos. Neles, a influência do cordel está presente já no título, passa pelo arranjo dramático, pela forma, pelo conteúdo, marca as personagens e assume o estatuto de linguagem (NEMER, 2007, DEBS, 2014).

Nesse aspecto, quando se procura uma análise imanente dos filmes, o que se verifica é a existência de uma inter-relação entre duas linguagens, a cordeliana e a cinematográfica, cujo produto intertextual definiremos aqui como “cinema de cordel”. Essa linguagem reinventada, contudo, não é operada no sentido de hegemonização da narrativa, mas funciona como uma das mediações do processo de representação. Isto é, a maneira pela qual se conta uma história, as contingências e características próprias ao cinema, as convenções de linguagem fílmica, a referência a determinado gênero, etc., conforme ressalta Xavier (1983b).

Como veremos adiante, em ambos os filmes as estéticas da literatura de cordel e da cantoria estabelecem um diálogo criativo com categorias fundamentais do cinema, como representação, narração, montagem, imagem, som. O folheto e suas formas influenciaram de diferentes maneiras cada um desses elementos cinematográficos, funcionando como uma entre as muitas ferramentas de que Glauber dispunha em seu leque cultural para composição de sua obra. Em seu cinema, ele retoma o cordel à medida que o recria, projetando sobre a tela uma reinvenção formal própria da intertextualidade (MATOS; SANTOS; SEGOLIM, 2014). Não é literatura de cordel, que fique claro, porque antes de mais nada é cinema, mas portador de uma linguagem que rechaça a convenção da decupagem clássica e cria algo novo, diferente. É uma outra forma de representação, retrabalhada, que surge desse encontro entre cinema e cordel, como se fosse uma “superpalavra” que cria um terceiro sentido, adquirindo um significado que vai além da simples união das palavras que a compõem – como “baixo-astral” ou “água-viva”, para ficar em dois exemplos simples.

Não se trata, portanto, de mera alusão ao cordel no cinema ou mesmo uma reminiscência, sendo antes uma unidade textual extraída de seu contexto cultural próprio para ser transfigurada numa outra linguagem, a saber, cinematográfica. Pois “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos anteriores” (JENNY *apud* NEMER, 2007, p. 14). Em suma, o cinema abriga em si as formas do folheto, transformando-se. Sendo o cinema de Glauber tão alegórico, a mediação do cordel se mostra ainda mais assertiva, pois contribui para romper com o modelo de representação naturalista dos fatos. Assim, para compreender o cinema do diretor baiano como expressão artística genuinamente brasileira, é preciso se aprofundar na aproximação estabelecida entre estas duas linguagens:

Para elaborar a trama de Deus e o Diabo na terra do sol, Glauber Rocha recorre não somente à técnica narrativa do cordel, mas também à reatualização das crenças populares, que interpretará de modo revolucionário. Ele reconhecia, de bom grado, ter escrito a trama do filme a partir de vários cordéis e realizado a montagem da sequência da morte de Corisco em função do ritmo de uma dessas canções. Alguns anos mais tarde, retomando a temática do cangaço, ele incluirá mesmo o célebre cordel de José Pacheco, “A Chegada de Lampião no Inferno”, no filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). O combate, por exemplo, que opõe Antônio das Mortes e Coirana é um tema típico da literatura popular: os violeiros se lançam desafios, contendas verbais que podiam se prolongar até tarde da noite, chamadas pejeas ou desafios. [...] Essas formas narrativas novas para o cinema, mas antigas para a região, permitiram a Glauber Rocha encontrar uma linguagem adequada aos princípios da estética da violência. Como para o diretor não bastava mais desenvolver uma temática nacional, o recurso ao cordel será um dos meios por excelência de “abrasileirar” o cinema. (DEBS, 2014, p. 36-37).

Está aí, nas raízes das preocupações *glauberianas* em “abrasileirar” nosso cinema, uma das razões pelas quais surge o “cinema de cordel” como expressão fílmica nacional, principalmente nas produções que tem o Nordeste como tema ou como ambiente. No intuito de construir uma tradição própria no cinema que pudesse ser chamada de escola brasileira, Glauber se valeu de muitas formas e tradições da cultura popular, como também da cultura erudita, a exemplo da ópera. Mas reinventando-as, claro, porque essa é a maneira mais consequente e criativa de se manter uma tradição viva e pulsante. Sua assimilação, no entanto, não significou jamais mero espetáculo ou exotismo. O que estava em jogo realmente era a criação de uma estética que tivesse força de proposição poética, resultado de sua busca consequente em estabelecer um diálogo do cinema com as artes nacionais e populares.

Ambientados no sertão, representação do espaço físico, social e cultural nordestinos, *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade* transpõem a literatura de cordel e expressões populares como a cantoria para sua linguagem fílmica, sua diegese, sua forma de representação e seus “mundos visíveis e audíveis”, para lembrar uma terminologia glauberiana. Em suma: o cordel é um dos elementos estruturantes das narrativas. No primeiro filme, através do cantador, sua função é organizar o enredo e ajudar a contar a história, rompendo com as convenções da narrativa clássica, enquanto o segundo se apoia no modelo de desafio (ou peleja) para organizar a *mise-en-scène* e dar vida à performance popular das personagens, influenciando a forma de representação. Em ambos os casos, essa transfiguração deve ser percebida em sua dimensão intertextual, pois segundo Nemer (2007):

É preciso deixar claro que a transposição não é direta, e tampouco literal é a tradução. Não se trata da representação (tal como o termo costuma ser considerado) cinematográfica da poesia de cordel, mas da tentativa de levar para a tela sentimentos e ações que estão na raiz dessa poesia, mobilizando, por meio da imagem e da fala, os mitos sertanejos que circulam nos folhetos de cordel, bem como a carga de energia mágica, mística e criativa que envolve o cantador e seu público. (NEMER, 2007, p. 14)

Pois bem, antes de analisar como a referência do cordel é operada em cada filme, porém, é preciso ressaltar algumas características gerais presentes em ambos, uma vez que neles o sertão de Glauber (sendo ele tão desejoso pela história, sendo seu cinema criador de alegorias) é seu próprio mundo social, artístico e cultural. Neste mundo, o diretor baiano reinventa a seu gosto e com suas finalidades artísticas e políticas toda uma tradição do romanceiro e da cantoria popular, mobilizando personagens da mitologia folhetinesca como cangaceiros, matadores, beatos e cegos cantadores. Nos dois filmes, Glauber alegoriza o

combate entre as forças do bem e as forças do mal: herói versus anti-herói (Deus contra o diabo, o santo contra o dragão, de maneira distinta em cada), uma forma básica e tradicional das narrativas populares, ainda que ele o faça de modo ambíguo em ambos os casos. Assim como trabalha também com a reinterpretação de mitos, revestindo-os de novo sentido histórico. Se no primeiro há um diálogo mais estreito e estrutural com a literatura de cordel, no segundo esta aparece como citação e transforma a lógica do desafio em forma de expressão e representação.

Em seu livro “Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual”, Nemer (2007) baseia-se na ideia de que Glauber estabelece, em *Deus e o diabo* e *O dragão da Maldade*, uma “migração cultural” da literatura de cordel para o mundo das imagens. A autora pondera que o uso do termo “adaptação” poderia soar inoportuno, por ser normalmente entendido no sentido de transposição de obra literária para o cinema, o que, como salientamos, não é o que sucede. Ela diz acreditar, por esta razão, que o termo mais correto seria então “adaptação livre”, perspectiva com a qual nos alinhamos aqui. Nessa forma de adaptação, a ideia não seria produzir uma cópia do original, mas preservar estruturas e aspectos fundamentais. Outro aspecto importante de seu estudo é que, para Nemer (2007), não apenas nestes dois filmes Glauber estabelece uma relação peculiar entre a história e o imaginário: o sentido histórico não está nos fatos em si, mas em sua interpretação, que por sua vez se dá através de um processo de transmissão (narração ou contação). Também neste sentido ele se aproxima da concepção de narrativa popular, cuja carga de sentido se fortalece pela capacidade de retransmissão.

No que diz respeito ao folheto de cordel, em seus filmes Glauber não aproveitou apenas suas formas literárias, mas também suas histórias e seus mitos, principalmente aqueles ligados a acontecimentos históricos que marcaram a transição do século XIX para o século XX no Brasil e, portanto, a história da República: o beatismo, o cangaço e o Massacre de Canudos. O cordel se torna, para ele, uma forma de tematizar a problemática social brasileira (como a concentração de terra e a desigualdade social), resgatando figurativamente personagens míticos como Beato Lourenço, Dom Sebastião, Antônio Conselheiro, Corisco e Lampião. Afinal, o mundo cordeliano compõe um universo mítico no sentido clássico, isto é, fonte criadora de uma narrativa, uma contação de história que carrega uma lição ou moral – e não como sinônimo de mentira ou ilusão como se usa coloquialmente. Neste sentido, “o cordel é um texto que atualiza um mito transmitido por textos anteriores” (NEMER, 2007, p. 45). Em vez de ritualizar, Glauber opta por atualizar os seus mitos, rechaçando uma repetição



encenada do acontecido. O que está em jogo não é sua conservação, mas sua transformação: não basta retratá-lo, é preciso reinventá-lo.

Em relação aos mitos que mobiliza, é preciso salientar um aspecto importante do filme *Deus e o diabo*, pois ele pode passar despercebido. O espectador deve notar que o santo é batizado de Sebastião, personagem que visa sintetizar o sebastianismo no Brasil, movimento do qual Glauber se via como parte:

Sou um sebastianista. Nós dizemos, no Nordeste do Brasil, que dom Sebastião desapareceu em Alkacer-Kibir para renascer no Sertão. Em meu filme (Deus e o diabo na terra do sol), o nome do profeta visionário, do beato, é Sebastião. E Sebastião é um nome forte no Brasil. Deixou de ser um nome aristocrático para se tornar um nome popular. É como se o Rei tivesse desaparecido dentro das tripas do povo para renascer vomitado pela coletividade terceiro-mundista e tropicalista. Então tudo isso me conduziu a Portugal numa viagem metafórica, numa viagem poética. (ROCHA *apud* BENTES, 1997, p. 71).

Neste sentido, é interessante observar como, mesmo a partir de uma perspectiva crítica e transformada, Glauber se filia a um discurso religioso de tradição profética, o que se evidencia através da imagem-discurso “sertão-mar” projetada no filme. No mais, na parte do Monte Santo, o filme ainda cita de passagem a “Pedra do Reino”, situada no município de São José do Belmonte, no sertão pernambucano. Também conhecida como Pedra Bonita, o monumento pétreo foi palco do movimento sebastianista liderado pelo autoproclamado rei João Batista dos Santos, nos anos 30 do século XIX. Este episódio histórico, sete anos depois do lançamento de *Deus e o diabo*, ganhou vida na literatura através do “Romance d’A Pedra do Reino e o sangue do príncipe do vai-e-volta”, do escritor Ariano Suassuna (2017), outro sebastianista declarado que também valeu-se do cordel para compor sua peça teatral mais conhecida, “O auto da Compadecida”, escrita a partir de três folhetos.

Outro acontecimento histórico ao qual o filme se refere, neste caso com maior ênfase, é o Massacre de Canudos, vila popular construída em torno do beato Antônio Conselheiro no sertão da Bahia no final do século XIX. Em Canudos, o movimento sebastianista ganhou novo episódio, marcando um tipo específico de catolicismo popular que se enraizou em alguns rincões nordestinos. Com a publicação do livro “Os sertões”, de Euclides da Cunha, nos primeiros anos do século XX, o episódio de Canudos passou à dimensão de palco para análises sociológicas do Brasil, principalmente aquelas voltadas para a problematização da seca, da fome e da religiosidade no sertão. Em seu filme, Glauber valeu-se destas duas facetas

de Canudos, tanto a religiosa como a política, para construir sua alegoria profética da esperança e da revolução.

Não é só a mitologia sebastianista, porém, que serve de arcabouço para Glauber em seus filmes ambientados no sertão. Outra pedra fundamental é o cangaço, ao qual o diretor se refere com a adoção de personagens históricos como Dadá, Corisco e Lampião, ou fictícios, como Antônio da Morte, o “matador de cangaceiros” que se faz presente tanto em *Deus e o diabo* quanto em *O dragão da maldade*. Assim como teve um ciclo messiânico de beatos, a literatura de cordel também contou com um ciclo heroico que alçou o cangaceiro à condição de “cavaleiro”, em função de sua coragem e de sua disposição para o combate (além de sua indumentária). Na tradição do romanceiro popular, assim, o cangaceiro assume a estatura de herói-mito e “justifica” sua violência em nome do combate à injustiça social e à violência policial, motivo muitas vezes de sua adesão ao próprio cangaço, como de fato aconteceu com cangaceiros famosos como Lampião ou Antônio Silvino. Sendo assim, nos dois filmes, é irrefutável a referência tanto ao cangaço, entendido como produto da problemática social, quanto ao messianismo, entendido como expressão da religiosidade popular. Dois temas que, como ressaltamos, ganharam capítulos próprios na história da literatura popular brasileira, que encontra no folheto de cordel uma expressão genuína.

Pois bem, ao optar pela “adaptação livre” da linguagem do cordel para o seu cinema, Glauber encontrou uma mediação narrativa que o aproximou do contexto cultural de que falava, à medida que abraçou a sétima arte nacional. Valendo-se da força de formas poéticas populares, o diretor baiano mobilizou a palavra (ora cantada ora declamada) para tecer uma estética de ruptura com o modelo narrativo convencional. Como vimos, seu sertão-mundo, seus personagens e seus temas são cordelianos, embora motivados por princípios ético-políticos diferentes e transfigurados à linguagem cinematográfica. Partimos, então, a analisar a maneira pela qual o “cinema de cordel” ganha forma nos dois filmes.

A estética do cordel está presente tanto na banda sonora como na banda imagética de *Deus e o diabo*, que é um filme para “ser visto e ouvido” (NEMER, 2007, p. 79). Ouvido, inclusive, porque a presença do cantador (diegética através da personagem Cego Júlio) tende a situar o espectador na posição de ouvinte, construindo uma ponte específica para a recepção. A canção do filme foi musicada por Sérgio Ricardo, que já havia trabalhado composições para o cinema, a partir dos versos de um poema escrito por Glauber Rocha para o filme. O interessante é que (e aqui é de especial importância) os versos do diretor, através da opção

pelas décimas e sextilhas, por exemplo, evocam duas das formas clássicas da literatura de cordel. Partiu-se dessa poética, então, para se chegar numa interpretação musical próxima da cantoria, inclusive pela entonação adotada e pela presença das quadras e da viola. Esta canção, no entanto, desempenha um papel diferente da trilha sonora tradicional, pois não se limita a ambientar musicalmente as cenas: articula e descreve ela mesma a narrativa.

A opção pelo cordel e pela cantoria, então, não se concretizou como mera reprodução da tradição, mas como maneira de contar uma história no cinema a partir de uma linguagem impregnada no imaginário cultural popular. Neste sentido, como vimos, Glauber retoma a tradição à medida que a reinventa, numa ambiguidade típica de sua obra – afinal, a canção no filme se insere na linguagem cinematográfica, não podendo, portanto, ser cantoria. Sem contar que é próprio da canção, diferentemente da imagem que tende a encerrar o olhar na tela, trabalhar num campo menos delimitado e mais incerto, abrindo possibilidades exteriores ao campo imagético.

O poema de Glauber que serviu de base para a canção tem 10 estrofes, cada uma delas representando uma fase ou episódio da história de Manuel e Rosa, um vaqueiro e sua mulher, nos seus encontros e desencontros com beatos, matadores e cangaceiros. Embora não represente nenhuma linearidade, o poema faz sentido mesmo quando lido apartado das imagens, o que apenas acentua sua carga narrativa. E é preciso ressaltar, aqui, que Sérgio Ricardo não compôs as canções para esta ou aquela cena do filme, mas para o próprio poema, que assume força de enredo na trama. Esse processo resultou num filme em que a canção opera entre certa autonomia ante as imagens e a tendência a aderir-las. “É possível dizer que se trata de uma história narrada por imagens a que se superpõe uma história narrada por palavras (os versos da canção).” (NEMER, 2007, p. 85).

Neste sentido, a canção feita do poema marca os momentos de transformação da trama e também das personagens, como na adesão de Manuel a Sebastião e depois a Corisco. Ela ajuda também a marcar o ritmo da narrativa, quando o tom mais lento da cantoria sai de cena e dá vez à música clássica de Villa-Lobos, que no filme simboliza os momentos de convulsão, ruptura, transformação. A voz em *off* do cantador contribui ainda para transportar o ouvinte-espectador para o universo visível, cultural e imaginário de Manuel, funcionando como espécie de “código especializado” (METZ, 1972 *apud* NEMER, 2007). Ou seja, um código cultural específico, portador de uma codificação linguística própria, como é o caso da cantoria e da literatura de cordel em *Deus e o diabo*.

Esse deslocamento do espectador, aliás, é intencional na medida em que o diretor quer tirá-lo do lugar cômodo em que ele foi colocado pelo modelo narrativo convencional. Esse movimento de deslocamento tende a suscitar no espectador alguma experiência de choque, à Bertolt Brecht, e é justamente esse um dos objetivos de Glauber com seu cinema, porque é este choque que pode produzir um estranhamento do real, uma mudança de sensação, uma transformação no olhar, como postulava o dramaturgo alemão. Em vez de destruir a narrativa, conforme propunham alguns dos expoentes das vanguardas artísticas europeias, o diretor brasileiro prefere criar seu próprio modo de narrar, com uma canção musicada a partir de um poema de cordel.

Ainda acerca do papel da canção no filme, a voz do cantador se remete a uma história no passado (vide a adoção dos tempos verbais no pretérito), enquanto as imagens projetam a ação no presente (tempo da tela), estabelecendo uma dupla temporalidade. Normalmente, no cinema convencional, esse jogo entre voz *off* e imagem se faz redundante e produz um efeito de realidade, o que não acontece sempre em *Deus e o diabo*, onde a voz do cantador não se dilui totalmente no campo visual – o melhor exemplo disso é a diferença de perspectiva entre a canção e o desenrolar do filme em relação à “bondade nos olhos” de Sebastião. Diferentemente do que acontece no padrão hollywoodiano, não é uma voz *off* que procura a todo instante se integrar, a se tornar *in*:

Em *Deus e o diabo*, a voz em *off* recusa a se integrar à imagem, a se tornar *in*. [...] É possível argumentar que, no filme de Glauber Rocha, a voz em *off* não é uma voz do além, como na maioria dos filmes que se utilizam desse recurso. No filme em questão, a voz em *off* é, na verdade, a voz em *off* do cantador. De qualquer forma, não se está no campo da atividade musical, mas no da narração em *off*. A canção entoada não tem a função da trilha sonora tradicional, cujo objetivo é acentuar “aqui uma atmosfera de tensão dramática, ali de emoção amorosa, lá de tristeza contida”. Em vez do seu papel usual, a canção, em *Deus e o diabo*, “tem força de proposição narrativa e estrutural”. Ela conta a história que se desenrola na tela, mas, em nenhum momento, se integra a ela. Sua função é articular o real e o imaginário, indicando ao espectador que aquilo a que se assiste na tela é uma história passada. (NEMER, 2007, p. 104-105)

Como se pode observar, há portanto no filme dois níveis narrativos: o sonoro (dos versos cantados) e o imagético. Ou, para utilizar uma expressão da autora, uma instância “narradora” e outra instância “mostradora”. Neste caso, a influência do cordel está centrada na primeira delas. Curiosamente, no filme sobre o qual falaremos adiante, *O dragão da maldade*, o paradigma cordeliano se acentua justamente na instância da mostraçã, da representação teatral, da mimese. Em *Deus e o diabo*, porém, o paradigma se refere ao ato próprio de contar, à fabulação, conferindo às imagens por vezes o papel de “comentário

visual”, como quando a banda imagética adere à banda sonora. Uma das principais instâncias narradoras do filme é a voz do cantador que estabelece esse elo necessário entre as duas temporalidades, entre o passado contado e o presente mostrado, e é desse encontro retrabalhado que emerge o filme.

Outra função fundamental da canção em *Deus e o diabo* é pontuar a história, demarcando as etapas da trajetória de Manuel, reforçando o movimento de transformação e de passagem de cada fase narrativa. A lógica da pontuação cinematográfica, neste sentido, não difere tanto da pontuação da escrita – o que muda são as ferramentas e os mecanismos, próprios da linguagem do cinema. A partir da canção, pode-se dividir o filme em três partes ou fases: Manuel-Vaqueiro, Manuel-Beato e Manuel-Cangaceiro. A primeira descreve a vida de Manuel e Rosa e insere Sebastião na vida do casal (fase Manuel-Vaqueiro); a segunda se encerra com a morte do santo (fase Manuel-beato); e a terceira marca a aparição de Corisco e o consequente batismo de Manuel como Satanás (fase Manuel-Cangaceiro). A última estrofe da canção marca o que poderíamos chamar de epílogo da história, momento de liberdade de Manuel e Rosa. Cada uma das partes é comentada por uma estrofe da canção. Do ponto de vista da estrutura da narrativa, algumas estrofes funcionam para pontuar as fases e outras para demarcar os acontecimentos internos de cada fase. Sendo assim, logo de início, Glauber começa o filme contando (e Sérgio Ricardo cantando):

Manuel e Rosa viviam no sertão  
trabalhando a terra com as própria mão  
até que um dia, pelo sim, pelo não  
entrou na vida deles o santo Sebastião  
trazia a bondade nos olhos  
Jesus Cristo no coração  
(*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964)

As primeiras sequências do filme dão conta da ambientação sertaneja, da aparição anunciada de Sebastião, da descrição da vida de Manuel e Rosa. A explicação de Sebastião (“que era santo e milagreiro”) se dá na segunda estrofe, na sequência da feira popular. Quando Manuel vai à cidade para negociar com o fazendeiro a partilha do gado, eles entram em desentendimento, Manuel é surrado pelo proprietário e termina matando-o num acesso de raiva. Como vingança, no primeiro momento em que Glauber verticaliza a montagem à Eisenstein, ele vê sua mãe assassinada pelos jagunços do coronel, o que encara como sinal divino em sua caminhada rumo a Sebastião. Enquanto isso, em sua terceira estrofe, a canção demarca:

Meu filho, tua mãe morreu  
 não foi de morte de Deus  
 foi de briga no sertão  
 de tiro que jagunço deu  
 (*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964)

Com o assassinato da mãe, Manuel entrega seu destino nas mãos de Sebastião, que reúne no Monte Santo os beatos que seguem seu catolicismo profético. Incomodado com o crescimento da fama de Sebastião, ainda sob a sombra dos acontecimentos em Canudos, um padre da Igreja Católica se une a outro coronel para contratar Antônio das Mortes, matador de cangaceiros anunciado pela quarta estrofe canção:

Jurando em dez igreja  
 sem santo padroeiro  
 Antônio das Mortes  
 matador de cangaceiro  
 matador, matador  
 matador de cangaceiro  
 (*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964)

Entra na trama, então, Antônio de Mortes, que depois de alguma reticência, de algum mistério, resolve aceitar a proposta do padre e do coronel para acabar com o ajuntamento popular e religioso no Monte Santo. Chegando lá, no segundo momento de montagem estenográfica, onde se ratifica a influência em Glauber do paradigma *einsensteiniano*, o matador promove um verdadeiro massacre, nova referência ao episódio de Canudos. Ele já encontra Sebastião, no entanto, morto pelas mãos de Rosa, e decide deixar o casal vivo para contar a história. É neste momento que o cantador volta à tona, aproveitando o fio da meada da narrativa:

Da morte em Monte Santo  
 Sobrou Manuel Vaqueiro  
 por piedade de Antônio  
 matador de cangaceiro  
 mas a estória continua  
 preste mais atenção:  
 andou Manuel e Rosa  
 nas vereda do sertão  
 até que um dia  
 pelo sim, pelo não  
 entrou na vida deles  
 Corisco, diabo de Lampião  
 (*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964)

Esta quinta estrofe introduz não apenas Corisco como também marca o início da terceira parte do filme, que pontua a passagem de fase de Manuel-Beato para o Manuel-Cangaceiro ou Manuel-Satanás. Agora, os rumos de Manuel e Rosa (“pelo sim, pelo não”), estão nas mãos de Corisco. Detalhe: é o próprio Cego Júlio, o cego cantador, que leva o casal ao cangaceiro após a morte de Sebastião. Depois, ele se justifica a Antônio das Mortes dizendo acreditar que deu-lhes o destino correto, como se tivesse ciência de seu papel mediador na história. Esta terceira parte do filme, onde o embate de Corisco com Antônio também passa a protagonizar a narrativa, é pontuada por mais quatro estrofes da canção.

A sexta estrofe comenta a morte de Lampião, a sétima e a oitava anunciam a procura de Corisco por Antônio das Mortes e a nona é a música-tema do duelo final (“Se entrega Corisco, eu não me entrego não”) – servindo-se, aliás, do modelo de peleja ou desafio para criar a montagem do embate. “A canção, nesse caso, é uma recriação do desafio” (NEMER, 2007, p. 123). Cumprida sua sina, Antônio decide poupar novamente a vida de Manuel e Rosa, que aparecem correndo livres num plano-sequência no sertão. Enquanto isso, na banda sonora, na décima e última estrofe da canção, o cantador-narrador faz seu epílogo:

O sertão vai virar mar  
e o mar virar sertão  
tá contada a minha estória  
verdade, imaginação  
espero que o sinhô  
tenha tirado uma lição:  
que assim mal dividido  
esse mundo anda errado  
que a terra é do Homem  
não é de Deus nem do Diabo  
(*Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964)

Em suma, além de organizar o plano geral da narrativa dividindo-as em fases, a canção em *Deus e o diabo* introduz praticamente todas as personagens principais; estabelece perspectivas; expõe os momentos de crise e de transformação de Manuel; anuncia o conflito representado pela figura de Antônio das Mortes; problematiza a temporalidade; e apresenta um desfecho (ainda que aberto) para a fábula contada. Sendo o filme teleológico e tendo seu enredo articulado numa sucessão de episódios, a canção contribui para estabelecer o caminho proposto pela voz *off* do cantador e vivido nas imagens pelas personagens. Tanto há momentos em que ela remete ao acontecido (“Manuel e Rosa viviam no sertão”), como há momentos em que ela busca antecipar os acontecimentos (“O sertão vai virar mar, e mar virar sertão”). Assim como acontece no cordel, ela transporta o espectador-ouvinte para o campo

do mito, da fábula, do imaginário, ao mesmo tempo em que anuncia uma abertura de futuro, de esperança, de utopia. Sobre o estabelecimento desse diálogo intertextual com os códigos específicos do universo cultural do cordel e da cantoria, Glauber diz não ter sido mera escolha, mas uma “observação mais atenta do problema”, isto é, o problema da narrativa, a maneira de contar uma estória:

É uma coisa simples, que acabou de ser introduzida no cinema, mas que já é uma velha tradição da literatura brasileira. Muitos escritores já escreveram com esta tonalidade, utilizando a forma do cancionero popular das feiras do Nordeste para narrar uma história. Não foi uma escolha de minha parte, mas simplesmente uma observação mais atenta do problema, a saber, que a melhor forma de contar uma história do Nordeste é integrar essa história nesta estrutura narrativa, já que toda realidade do Nordeste é transformada em lenda, em análise da realidade, pelos trovadores cegos e pelas pessoas que contam os eventos. (ROCHA *apud* DEBS, 2014, p. 40).

Está aí, portanto, o fundamento através do qual a forma do cordel assume força de estrutura no filme. A respeito da questão narrativa no cinema e sua relação com a tradição (que no filme de Glauber se dirige a “uma velha tradição da literatura brasileira”), Nemer (2007) resgata as ideias do filósofo alemão Walter Benjamin nos textos “O narrador” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Neles, entre outros temas, Benjamin (1997) discute o fenômeno da perda do valor tradicional da cultura, do declínio da experiência e da ideia de aura nas artes e propõe que a crise da narrativa alçou o cinema, por causa de sua capacidade de reprodução, à condição de arte própria da modernidade, entendida como progresso técnico associado a novas formas de relação e de percepção. Esse processo, contudo, não implicaria o fim da tradição, mas uma mudança na forma de lidar com os legados culturais. Diz Nemer (2007) “para o pensador alemão, o cinema não retoma, exatamente, a tradição, mas a reinventa, pois realiza um processo, a um só tempo, destrutivo e criativo. Em resumo, o cinema produz suas imagens a partir das ruínas da tradição” (NEMER, 2007, p. 142).

Neste sentido, é entre as ruínas da tradição que se situa o próprio ato de narrar. Ou seja, o declínio da experiência vivido pelo advento da modernidade não significou o fim da narrativa, mas sua retomada pelo cinema como forma de expressão própria de seu tempo. Em outras palavras: o cinema reinventou a narração na modernidade. Essas ideias são importantes aqui na medida em que, em sua incumbência de modernizar o cinema brasileiro, foi isso que Glauber fez com as formas narrativas da literatura de cordel em *Deus e o Diabo*, como ele mesmo admite, muito embora provavelmente não conhecesse à época as ideias de Benjamin,



o que só torna suas experiências ainda mais significativas. Embora muitas vezes se insira claramente no campo narrativo, o cinema, de modo geral, se recusa a se revelar como narração, buscando escamotear os mecanismos de encadeamento e transição como na decupagem clássica. Isto é possível pois o narrador se faz mostrador: ele conta mostrando.

Ao adotar uma proposição narrativa diferente da linguagem convencional, Glauber opta por aliar contação e mostração. Para isso, ele não só explicita no campo da imagem o narrador cuja voz aparece em *off* (o que acontece em muitos filmes), como também o cantador aparece no filme para contar a história através da canção (o que não à toa se evidencia a partir da sequência da feira popular onde um cantador dedilha sua viola em primeiríssimo plano). É desse movimento duplo que surge a posição do espectador-ouvinte. O cantador, portanto, se faz ao mesmo tempo narrador e mostrador, porque sua palavra ganha a força da imagem e ele dá a entender que tem consciência da história que se passa (lembramos dos diálogos com Antônio das Mortes). Mas não é seu ponto de vista que se estabelece, e nem poderia ser, afinal ele é cego: e sim seu “ponto de voz”, pois é ela que orienta o caminho a ser percorrido por Manuel e Rosa e conduz o enredo através da canção, como que reforçando o peso da oralidade na narrativa. Se o Cego Júlio (sempre de viola às costas) é inserido na diegese principalmente da morte de Sebastião em diante, na primeira parte do filme é sua voz (do cantador) que predomina na apresentação das personagens e em comentários de momentos-chave. Sobre essa dualidade da presença do cego cantador no filme, afirma Nemer (2007):

Ele representa, apesar de referir-se a acontecimentos passados, o aqui-e-agora dos acontecimentos mostrados. Quando Corisco o chama para lhe contar sobre as circunstâncias da morte de Lampião, aqueles que assistem ao filme aprendem, junto com ele, o ocorrido. [...] Outro ponto que merece atenção na segunda parte do filme é que a voz em *off* do personagem, que soa fora do campo ao mesmo momento em que sua imagem aparece no campo. Tal dualidade, na qual o narrador está dentro e ao mesmo tempo fora da história contada, remete à noção de impessoalidade da fala. Isso significa que o narrador fala pelos outros a partir dos dados da sua própria experiência, no caso, a experiência de quem presenciou os acontecimentos que estão sendo narrados. Esse, aliás, é um traço da narrativa tradicional. [...] Apoiada na defasagem temporal entre o contar (referido ao passado) e o mostrar (situado no presente das imagens em movimento), a duplicidade do filme, em termos de níveis narrativos, evidencia um procedimento típico da poesia oral: a repetição do passado no presente a partir da prática de transmissão. (op. cit., p. 148-149)

No mais, enfim, Glauber também lança mão de certa tradição narrativa que tanto se utiliza de fragmentos do passado prescindindo da totalidade do acontecido (lembramos, é dele a alegoria) quanto evita o acabamento, a finalização e mesmo a explicação psicológica de uma personagem em crise permanente como Manuel. Talvez por isso que, antes de ser um

encerramento, a corrida em linha reta no fim do filme do outrora vaqueiro-beato-cangaceiro represente um movimento de abertura, como se a partir dali começasse sua própria história (“a terra é do homem”), antes condicionada aos desígnios de Deus (Sebastião, “santo e milagreiro”) e do diabo (Corisco, “o diabo de Lampião”). Nesse aspecto, em sua teleologia, *Deus e o diabo* concebe a revolução social (transformação radical da sociedade) não apenas como meta, objetivo, mas processo, caminho, ideia que aliás perpassa todo o filme. Portanto, aqui, forma também é conteúdo – e Glauber transforma a própria estética narrativa em matéria de discussão do filme.

Um último aspecto importante a ser ressaltado sobre a forma como o cordel é assimilado livremente em *Deus e o diabo* é sua relação com outras formas de mediação narrativa ao longo da história. A principal delas é a música erudita de Villa-Lobos, que em mais de um momento aparece no filme com força semântica, repleta de sentido (assim como a canção do cordel), a exemplo da chegada de Manuel ao Monte Santo ou na sequência final, quando o plano do mar revolto substitui o plano do sertão. Embora a canção do cordel esteja na raiz da narrativa, seria uma simplificação considerá-la como a única teia mediativa. Se o cordel é preponderante em alguns momentos como no duelo de Corisco e Antônio das Mortes, a canção modernista de Villa-Lobos está presente do início ao fim do filme, quando dá toda a carga dramática necessária para a inserção do plano do mar após a corrida em linha reta no sertão de Manuel. Neste sentido, segundo Ismail Xavier, Glauber articula o popular e o erudito em sua reinvenção da tradição, tomando o cordel como elemento formal e associando-o às outras influências de que dispunha enquanto diretor.

A presença do cordel é já a reelaboração erudita que transforma o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal, mas não o toma em estado bruto. Composição de Sérgio Ricardo e Glauber Rocha, o cordel em *Deus e o Diabo* é tão encenado quanto a ação de beatos e cangaceiros. É uma voz erudita que encena a popular e depura sua “imitação” para, na forma do folclore, cantar versos que tecem a narrativa e comentário, garantindo, como todo o controle, a complexidade do recado. Não é a própria *vox Populi* que aí se manifesta. (XAVIER, 1983b, p. 83)

Cinco anos depois, na esteira do golpe militar e do Ato Institucional 5, Glauber lança *O dragão da maldade*, filme que se difere de *Deus e o diabo* em alguns aspectos importantes como no desencanto da utopia e da esperança, acentuando o tom barroco que já se anunciara em sua obra desde *Terra em Transe*, lançado dois anos antes. No intuito de continuar delineando as bases conceituais e estéticas do que chamamos de “cinema de cordel”, partimos

então à pesquisa da maneira pela qual o paradigma do folheto se relaciona com a linguagem cinematográfica no segundo filme em que o diretor retoma a poesia popular e seu universo. Nele, o centro da “adaptação livre” ou da migração cultural está no modelo de representação, na mimese, isto é, no gestual e na fala das personagens, na forma de expressão que passa a protagonizar a concepção da *mise-en-scène*.

De partida, é importante ressaltar que *O dragão da maldade* retoma uma personagem de *Deus e o diabo*, Antônio das Mortes – título com o qual, aliás, o longa foi lançado em festivais no exterior, como o Festival de Cannes, de onde Glauber saiu com o prêmio de melhor direção. O matador de cangaceiros reaparece mais velho, meio nostálgico meio melancólico, alimentando a memória dos combates com Corisco e de quando conheceu Lampião, crente de que havia acertado as contas com a sua sina de exterminar os cangaceiros no Nordeste. Quando é informado pelo delegado Matos que um novo cangaceiro, Coirana, apareceu num pequeno vilarejo sertanejo para vingar Corisco e Lampião, Antônio então é impelido à ação no filme, que começa a se desenrolar em sua trama.

O encontro entre Antônio das Mortes e Coirana proporciona ao espectador um dos planos-sequências mais marcantes não somente da obra do diretor como do Cinema Novo. Nele, Glauber retoma o modelo de desafio que foi transmutado das pelejas entre cantadores para os folhetos e transplanta-o para o cinema, lançando mão de uma performance de tipo popular. Aqui, nos cabe mais uma vez discutir as influências estéticas de tal referencial não apenas neste plano-sequência, como em outros momentos do filme onde ele se evidencia.

Antes do grande duelo, porém, em sua aparição primeira pela cidade sertaneja em que se passa o desenrolar da estória, Coirana se apresenta num discurso em primeiro plano de frente para a câmera, dialogando diretamente com o espectador. A *mise-en-scène* também é teatral e demais personagens circunscrevem em torno dele um palco: homens vestidos de cangaceiros e outros de chapéu, mulheres sentadas em fila com vestidos clássicos de renda, Santa e Antão perambulam, o delegado Matos passa com o revólver na mão, o coronel observa a tudo de soslaio.

Pela sua própria forma (um tipo de prosa versada, ou um verso prosado, como que numa declamação), a influência do cordel e da cantoria se anuncia, utilizada para apresentar a personagem, explicar suas origens e suas intenções. Nele, o cangaceiro reivindica a condição de miserável sem “família nem nome”, filho e vítima da fome. Um discurso cinematográfico

que pode ser, inclusive, objeto de estudo no que diz respeito à sua importância para a própria “Estética da Fome” – conceito formalizado por Glauber na Itália em 1965, como vimos, e no qual a violência é concebida como “a mais nobre manifestação” da fome:

Eu vim aparecido  
 Não tenho família nem nome  
 Eu vim tangendo o vento  
 Pra espantar os últimos dias da fome  
 Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro  
 E boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro  
 Quero ver aparecer os homem dessa cidade  
 O orgulho e a riqueza do Dragão da Maldade  
 Hoje eu vou embora  
 Mas um dia vou voltar  
 E nesse dia sem piedade nenhum padre vai restar  
 Porque a vingança tem duas cruz  
 A cruz do ódio e do amor  
 Três vez reze o padre-nosso  
 Lampião nosso Senhor!”  
 (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969)

Pois é justamente no anunciado retorno de Coirana à cidade sertaneja (“hoje eu vou embora, mas um dia vou voltar”), que acontece o embate do cangaceiro com Antônio das Mortes. Glauber organiza as personagens na cena de modo que caminhem em movimentos circulares, se encarando arroteados por beatos, cangaceiros e populares sentados no chão, como que imitando na *mise-en-scène* a lógica formal que estrutura o duelo de palavras (e depois de facões) entre cangaceiro e seu algoz. Antes de irem às vias de fato, Coirana e Antônio das Mortes pelem num desafio dos mais típicos não apenas entre cantadores e violeiros, como também aos encontros, discussões e debates entre personagens dos folhetos de cordel, vide títulos como “O grande debate de Lampião com São Pedro”, “Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho” ou “Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho”. Eles se interrogam, se insultam e se gabam um de cada vez, de maneira intercalada, numa peleja verbal que serve de prólogo do embate que virá:

Coirana: - Tenho mais de mil cobrança pra fazer  
 Mas se eu falar de todas a terra vai estremecer  
 Quero só cobrar as preferida do testamento de Lampião  
 Quem é homem vira mulher, quem é mulher perde perdão  
 Prisioneiro vai ficar livre  
 Carcereiro vai pra cadeia  
 Mulher dama casa na igreja com véu de noiva na lua cheia  
 Quero dinheiro pra minha miséria  
 Quero comida pro meu povo  
 Se não atenderem meu pedido vou voltar aqui de novo.  
 Antônio: - Tu é verdade ou assombração?  
 Diga logo cabra da peste

Eu de minha parte não acredito  
 Nessa roupa que tu veste  
 Coirana: - Primeiro diga você o teu nome, fantasiado  
 Quem abre assim a boca fica logo condenado  
 Antônio: - Pois aprepare os ouvido e ouça  
 Meu nome é Antônio das Morte  
 Pra espanto da covardia  
 E desgraça da sua sorte  
 Mas uma coisa eu digo  
 No território brasileiro  
 Nem no céu nem no inferno  
 Tem lugar pra cangaceiro.  
 (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969)

É a essa contenda verbal que se segue o duelo de fato entre Coirana e Antônio das Morte. Nele, a forma do desafio continua marcando a *mise-en-scène*, com as duas personagens encenando a peleja, que ganha tonalidade de uma performance envolvida num ritual popular, com direito a cantos tradicionais e estandartes ao fundo. Mais do que uma luta pela vida, a cena enseja um jogo teatral. Com o tilintar dos facões, eles se movimentam traçando círculos na tela e se conectam através do lenço rosa que o matador carrega no pescoço e se transforma no objeto-símbolo de encenação. Cada um segura entre os dentes uma ponta do pano, que quanto mais é esticado mais aumenta a tensão do plano. Só quando o cangaceiro está prestes a ser derrotado que a cena se desfaz, Antônio dá uma facada no lenço, que fica pendurado pela boca de Coirana, cuja morte dá início ao processo de arrependimento e transformação de consciência do matador que se evidencia no restante do enredo. Tudo isso acontece na primeira meia-hora de filme, período no qual a literatura de cordel, a cantoria e os ritos populares se unem como formas de mediação da representação que dão vida e originalidade à história contada.

Sobre o modelo de desafio da cantoria e sua relação com a literatura de cordel (como vimos nos títulos de folhetos citados anteriormente), é preciso discutir alguns encontros e desencontros entre eles (o que aprofundaremos no próximo capítulo), uma vez que o objetivo de uma análise consequente, ainda mais intertextual, deve ser também a identificação e a coexistência dos conflitos, das diferenças, da negação mútua entre linguagens que se interpelam (XAVIER, 1983b), sob pena de o pesquisador cair em miopias e reducionismos. No filme, o problema torna-se mais complexo porque cantoria e cordel se assimilam à linguagem cinematográfica, evidentemente predominante, pois trata-se, antes de mais nada, de um filme, para ser visto e ouvido como dizia Glauber apontando para boca e ouvidos.

Sendo assim, desde já é preciso salientar que o desafio ou peleja dos cantadores se faz como uma “poesia do instante” (SANTOS, 1997 *apud* NEMER, 2007), portador de uma lírica do momento, enquanto na literatura de cordel o momento de criação antecede sua veiculação através do folheto. Como se diz no jargão do meio, o cordelista é um “poeta de banca” que muitas vezes se pega atormentado pelos dilemas da rima e principalmente da métrica -- como o tal do “pé quebrado”, sílaba poética que sobra no verso. Esta preocupação, por exemplo, passa ao largo do cantador, antes preocupado com sua performance oral e com o envolvimento do público, cujo apoio pode ser decisivo para derrotar seu oponente e vencer o duelo, e cuja participação não só é incentivada como muitas vezes se dá de fato.

Outra característica da cantoria que Glauber assimila em *O dragão da maldade* é justamente essa atitude do oponente de apresentar-se antes de começar a peleja. Isso acontece, logo de início, na aparição de Coirana em Jardim das Piranhas, na qual ele se apresenta ao povo (“eu vim aparecido, não tenho família nem nome, eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome”). Indiretamente, também está se apresentando ao espectador-ouvinte -- ou diretamente, porque ele se dirige à câmera. Depois, esse procedimento se repete na contenda verbal contra Antônio das Mortes, que também recebe sua vez de apresentar-se para seu oponente e os dois públicos, o interno e o externo ao filme (“meu nome é Antônio das Morte, pra espanto da covardia e desgraça de sua sorte”).

Dessa forma, percebe-se no filme como a apresentação precede o combate, do mesmo modo como acontece na cantoria. Porém, não se trata de cantoria porque a criação se deu muito antes do momento de sua veiculação: sim, é tudo encenado. Tampouco se trata do modelo de desafio transmutado para o cordel porque, embora tenha sido escrito para o roteiro e carregue marcas formais da poética cordeliana, sua veiculação não acontece via folheto, mas concebida, retrabalhada e reproduzida através de uma linguagem cinematográfica. Mais uma vez, portanto, o espectador se vê diante de um diálogo intertextual entre o cinema e “códigos específicos” da cultura popular.

No que diz respeito à performance das personagens, está aqui mais uma aproximação com o modelo de desafio da cantoria, cujo paradigma aceita a participação do público como parte do espetáculo. Um exemplo clássico é a sugestão de motes (temas) para que os cantadores possam formar glosas -- estrofes que terminem falando desses temas. Essa participação popular acontece nos dois momentos analisados acima: na chegada de Coirana a Jardim das Piranhas e em seu duelo com Antônio das Mortes. O povo da cidade canta, bate

palmas, emoldura a *mise-en-scène*, lembrando ao espectador que ele está diante de uma representação que se passa no meio da rua, da praça da igreja, lugar do povo. Nemer (2007) recorre a Paul Zumthor (1983) para identificar esse tipo de situação como performance oral:

Quais são as características desse tipo de *performance*? Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral*, analisa-as e ressalta a importância da voz e dos gestos dos participantes, por um lado, e a situação da escuta, por outro. Ação dupla entre emissor e receptor, a performance oral se processa a partir de uma série de meios (o modo de recitação de certos cantos impostos pelo costume, o ritmo lento ou rápido de uma melodia, as repetições e os gestos que a acompanham) que formam um contexto, uma situação de comunicação “culturalmente motivada”. (NEMER, 2007, p. 156)

Nesta perspectiva, o público (assim como na cantoria) não assiste apenas à performance, mas é seu coautor. Ele participa como se estivesse numa cerimônia, formando um ritual em comunhão com os artistas e com o próprio espetáculo. Aqui, ressalta-se o lugar do espectador, da recepção, da percepção, na realização da experiência. Como lembra a autora, o próprio Glauber admitiu ter filmado *O dragão da maldade* em clima de transe, envolvendo atores, equipe, figurantes e moradores da vila num grande espetáculo coletivo. Diz ela sobre o lugar do espectador e sua relação com assimilação do cordel no filme:

No espetáculo de falas e gestos representado pelo filme, não só o povo de Jardim das Piranhas participa; o espectador, de certa forma, também é envolvido. [...] No que se refere ao posicionamento do espectador diante da ação encenada, a problemática deve ser estudada com base na apropriação da estética do cordel observada no filme. Como se verifica em *Deus e o diabo*, a poética do cordel não entra como dado isolado ou como mera forma de identificação da obra com o universo cultural sertanejo. Em *Deus e o diabo*, observa-se a estrutura do folheto (romanceiro tradicional ou romance de cordel) e, em *O dragão da maldade*, a prática do desafio (*performance* oral envolvendo dois cantadores). No primeiro caso, o cordel funciona como elemento de construção narrativa; no segundo, como citação. (NEMER, 2007, p. 160)

Está aqui o fundamento para o “cinema de cordel”. Tanto a narração (ou contação) como a mostra são influenciadas pela estética do folheto. Em outras palavras: o cordel vive tanto na diegese como no discurso de *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. Neste último, a ênfase está na representação, na explicitação do processo de criação dramática e poética diante das câmeras. Se essa marca da teatralidade típica do cinema de Glauber, de uma encenação mais tônica, de revelar o mecanismo de representação, estava presente tanto em *Deus e o diabo* (alegoria da esperança) como em *Terra em Transe* (alegoria do golpe), em *O dragão da maldade* (alegoria da crise) ela atinge mais um ponto alto, e conta com a participação do público para tanto. Temos no filme, portanto, dois espectadores: aquele

representado na tela e o que a assiste. Enquanto o primeiro compartilha da experiência da performance oral, o segundo é movido a uma posição de espectador-ouvinte, outra característica comum do “cinema de cordel”, porque além da visualidade da mostraçãõ há também as falas rimadas, os cânticos e canções do filme, que muitas vezes assumem o timão da narrativa, indo além de simples ambientação sonora ou comentário musical.

Quando se fala da teatralidade de *O dragão da maldade* e demais filmes de Glauber, cabe retomar a importância de Bertolt Brecht e de seu mecanismo de estranhamento, através do qual o ser humano poderia emancipar sua consciência como ser social e histórico. Não estamos falando, portanto, da influência de um teatro naturalista que tenta representar o gesto à feição do real, mas de um teatro que os críticos identificam como “épico-didático”, capaz de provocar uma sensação de assombro ou espanto seguida de reflexão. Neste caso, o importante não seria a verossimilhança, mas o processo de conquista de consciência de quem participa do jogo teatral, atores e público, por assim dizer.

Cabe aqui um parêntese. O tema da consciência nos filmes de Glauber está presente desde seu primeiro longa, *Barravento*, no qual o diretor problematiza a alienação numa comunidade de pescadores pobres. E volta à tona com toda força com o que podemos chamar de “martírio da consciência” de Antônio das Mortes, que depois da morte de Coirana se arrepende dos seus crimes diante da Santa e ao final da saga toma partido dos oprimidos. O interessante é que, no caso do matador de cangaceiros, essa mudança de lado, em vez de uma transformação política, se dá como prestação de contas com Deus, como ele admite ao professor no diálogo que precede o combate final do filme. Uma tentativa de redenção, remissão dos pecados, portanto. Fecha parêntese.

Se é como citação que *O dragão da maldade* faz alusão ao cordel, ele volta a ser citado em pelo menos dois outros momentos no filme: ambos no duelo final entre as forças oprimidas, que agora contam com o reforço do infalível Antônio das Mortes, e as forças opressoras, simbolizadas pelo coronel e seu jagunço Mata-vaca. A primeira se dá de forma direta, através do clássico folheto “A chegada de Lampião no inferno”, de José Pacheco, cuja letra é musicada na banda sonora do plano-sequência de mais de dois minutos e meio em que o coronel é conduzido por seus capatazes à batalha. Nesta cena, Glauber utiliza dez estrofes do folheto, da décima à décima nona: do momento em que o vigia do inferno avisa a Satanás da chegada de Lampião (“saiba vossa senhoria, que aí chegou Lampião”), até o início da peleja (“toca-lhe fogo negrada!”).



De fato, a inserção do cordel funciona como prelúdio da batalha, porque logo na sequência seguinte, já na praça da igreja arrodado de seus jagunços, o coronel invoca Antônio das Mortes para o combate. É nesse momento, mais uma vez da luta, em que o cordel volta a ser citado pelo diretor, agora de modo indireto. Após um breve diálogo com o professor, aliado para quem ele pede que lute com a força de suas ideias, Antônio das Mortes enfim responde à provocação do coronel, mas já endereçando seu verso afiado ao tal do Mata-vaca:

Quero que apareça o chamado Mata-vaca  
 É covarde e corredor é filho de uma macaca  
 Na ponta da peixeira te aprepara pra rezar  
 Na ponta da peixeira que venha seis pra começar  
 (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969)

Enquanto Antônio das Mortes lança seu desafio, a canção complementa com a música tema do duelo (“Antônio das Mortes chegou, Mata-vaca correu”), que enfim começa com as personagens brigando de facão. Quando a luta se acentua, Glauber volta ao cordel de José Pacheco, do lugar onde havia parado, com a inserção da vigésima estrofe do folheto (“Lampião pulava tanto, que parecia um macaco”) cantada quando o tiroteio se dá início na diegese. Após a montagem da trocação de tiros, na qual o diretor atesta mais uma vez sua admiração pelo estilo *einsensteiniano*, vertical, dialético, o coronel é espetado pela lança de Antão, que aparece montado em seu cavalo branco, com a Santa na garupa, numa alusão direta (inclusive fotográfica) ao mito de São Jorge. Ainda com o coronel no chão, Glauber termina sua referência ao clássico “A chegada de Lampião no inferno”, tematizado novamente na canção, agora da vigésima quinta estrofe até a última, cantada antes de Antônio das Mortes partir no fim do filme em caminhada ao sopro do vento. Ou seja, ele utiliza 18 de um total de 31 estrofes do folheto, numa citação direta e retrabalhada do cordel no cinema.

Essa forma de alusão direta, no entanto, é antes uma exceção do que uma regra no trato do cinema de Glauber com a literatura de cordel. Como vimos, se em *Deus e o diabo* o folheto está na estrutura de modo geral, em *O dragão da maldade* seu referencial reside no modelo de representação, na performance oral e popular, na teatralização da *mise-en-scène*. A começar pelo modelo de desafio, através do qual a violência em nenhum momento se pretende real, mas verbal e encenada. Neste caso, nas vezes que em aparece como citação e referência, o cordel funciona como mediação da violência tanto na primeira meia-hora (na

qual a trama do filme gira em torno do duelo de Antônio das Mortes com Coirana) como na parte final (na qual o folheto de José Pacheco é inserido na banda sonora) do filme.

Essa violência encenada e centrada no plano foi a maneira que Glauber encontrou para romper com o modelo de violência convencional do “western”, vinculado ao paradigma hollywoodiano. Em outras palavras, a migração retrabalhada do desafio de cordel para o cinema como mediação da violência é uma das características do seu “nordestern”, gênero brasileiro em que podemos inserir *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*. No “western”, gênero do cinema norte-americano por excelência, a violência surge como dado natural da ação e apresenta-se ao espectador buscando naturalizar sua representação, tentando aproximar o público, enquanto Glauber vai no sentido contrário em seu “nordestern”.

Em vez que gerar identificação, a teatralização da violência cria um estranhamento, um distanciamento diante do espectador, motivo pelo qual *O dragão da maldade* é comumente apontando como um filme *brechtiano*, pois em suas cenas de duelo mais do que suspense ele provoca sobressalto. Para verificar a disparidade entre ambos, basta assistir ao filme acompanhado de alguém que já assimilou o modelo de desafio do faroeste e deixar que as comparações falem por si. Neste sentido, a forma da violência baseada no modelo de desafio perturba o público e abala suas convicções prévias, assentadas sobre o faroeste, abrindo um novo horizonte de representação. Em suma, Glauber une forma a conteúdo para romper com a convenção e dar luz a uma nova linguagem cinematográfica. Adaptado livremente, o modelo de desafio altera o sentido do duelo (e da própria violência) no filme. Em *O dragão da maldade*:

O que existe é um recurso à tradição popular do cordel, no caso, o desafio de cordel, que visa modificar o sentido do desafio representado. Ponto alto dos filmes de faroeste, o desafio constitui um elemento de referência para Glauber Rocha, que o representa pela representação de outra tradição: o desafio popular. Não se trata, portanto, de representação, mas representação da representação, ou seja, uma espécie de teatralização do desafio. Por meio do cordel, Glauber Rocha destaca o artifício da representação para provocar a desmontagem do espetáculo convencional e as convicções do espectador em relação ao seu conteúdo. (NEMER, 2007, p. 191)

Como sinaliza a autora, o faroeste norte-americano era uma referência para Glauber, que mais de uma vez ao longo da vida admitiu sua admiração por cineastas como John Ford. No entanto, como tornou-se característica em sua obra, ele se filia a uma tradição reinventando-a. Por se tratar o “western” de uma tradição do cinema dos EUA, ele não poderia apenas reproduzi-lo de modo algum, mas somente enquanto referencial para uma

linguagem cinematográfica sua, que fosse brasileira, que lançasse mão de formas e modelos nacionais como é o modelo de desafio da cantoria e da literatura de cordel, em detrimento dos modelos prontos importados de Hollywood. O tema do “nordestern” na filmografia *glauberiana* poderia estender-se muito mais, como no trato da questão do “mal” em seus dois filmes sertanejos, mas nosso objetivo é perseguir sua relação com o cordel. Trata-se de apontar, portanto, esta mudança na percepção do desafio em função do paradigma do folheto, que funciona novamente como código cultural específico.

Enfim, assim como acontecera com *Deus e o diabo*, embora de maneira diferente, é em sua respectiva estrutura de comunicação que *O dragão da maldade* opera a relação com o cordel, dando vida a uma nova roupagem cinematográfica que nasce justamente como fruto desse encontro intertextual. É essa síntese *glauberiana* – que relaciona formas artísticas para criar novas estéticas e provoca certo tipo de deslocamento do espectador – que chamamos de “cinema de cordel”, paradigma que depois foi retomado de diferentes maneiras no cinema nacional. Se o Cinema Novo procurou estabelecer um diálogo com a literatura modernista, nesses dois filmes Glauber foi às raízes das formas literárias populares para construir seu cinema moderno. Se o Cinema Novo procurou discutir as questões nacionais e projetar novas imagens do povo, Glauber tematizou a problemática social através da tradição mitológica do folheto e projetou não só novas imagens do povo, mas uma linguagem filmica que assimilou o vocabulário da cultura popular. Com Glauber Rocha, a linguagem do cinema foi apresentada à literatura de cordel.

### 3 O “CINEMA DE CORDEL” NO FILME *A LUNETTA DO TEMPO*

Nos capítulos anteriores, o foco da pesquisa esteve em compreender as especificidades da literatura de cordel como forma poética brasileira e a relação do Cinema Novo com a literatura nacional e, em específico, de Glauber Rocha com a literatura de cordel – que deu vida ao que definimos como “cinema de cordel”. Será a partir desse conceito que trabalharemos para cumprir o objetivo central deste terceiro capítulo, e por que não dizer? da própria pesquisa, que é a análise do filme *A Luneta do Tempo* (2014), de Alceu Valença, à luz do “cinema de cordel”.

Em um primeiro momento, é necessário lembrar que, após o marco *glauberiano* com o cordel, muitos outros filmes retomaram o folheto popular em seus roteiros e narrativas, como o docudrama *O romance do vaqueiro voador* (2007), de Manfredo Caldas, baseado no cordel homônimo de João Bosco Bezerra Bonfim, e as animações em curta-metragem de Ítalo Cajueiro, como *A moça que dançou depois de morta* (2003), baseado em cordel de J. Borges, para citar dois exemplos bem sucedidos. Assim, quando Alceu Valença traz à tela do cinema a literatura de cordel como uma de suas referências n’*A Luneta do Tempo*, não se trata de fato de uma novidade. Por que então escolher o filme do músico, ator e diretor pernambucano, ainda mais quando este se dedicou a maior parte da carreira à música e não ao cinema?

A resposta a esta pergunta fundamental está justamente na maneira, não sem motivos e pontos de encontro, como veremos mais adiante, com que Alceu Valença retoma em seu filme estratégias cinematográficas de Glauber Rocha quanto ao folheto. Ao nosso ver, os três principais pilares que definimos como estruturantes do “cinema de cordel” glauberiano estão presentes n’*A Luneta do Tempo*: 1 - o cordel na concepção, na estrutura, no roteiro; 2 - o modelo e estrutura da peleja como forma de representação; 3 - a trilha sonora que emite um “ponto de voz” musical narrativo, situando o “espectador-ouvinte”. Ao olhar mais atento, é possível verificar a presença destes três aspectos na própria dinâmica interna do filme de Alceu, é parte de sua imanência. Partimos, então, da premissa de que a análise que propomos é concebida de forma “comparativa”, utilizada aqui como uma postura “desbravadora de sentidos” (HAN, 2019).

Não buscamos com esta premissa, porém, comparar valorativamente, como costuma fazer a crítica cinematográfica, o filme de Alceu Valença com os filmes de Glauber em questão. Tampouco pretendemos espelhá-los, como que buscando ou mesmo forçando

semelhanças entre eles. O foco da pesquisa neste capítulo é a análise d'*A Luneta do Tempo* -- tendo em vista o paradigma *glauberiano*, sim, mas tendo o filme de Alceu Valença tanto como ponto de partida e quanto ponto de chegada. Pois, no que diz respeito à metodologia de análise fílmica, nos alinhamos aqui com Penafria (2009) quando a autora define que analisar um filme pressupõe duas etapas: primeiro decompor, isto é, destrinchar ou descrever; e depois estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos, isto é, interpretar. Sendo assim, trata-se de uma atividade de separar, desmembrar os elementos de um filme para depois enxergar sua articulação, sua construção. Em suma: o objetivo da análise fílmica é justamente explicar o funcionamento de um filme e lhe propor uma interpretação.

Do ponto de vista da decomposição, a análise pode recorrer à estrutura narrativa do filme (cenas, sequências, encadeamento, montagem), à imagem (enquadramento, plano, representação, composição) ou ainda ao som (*in/off* e sua função). Pois é o que nos propomos nos tópicos a seguir: decompor *A Luneta do Tempo* de acordo com sua estrutura narrativa, imagem e som, buscando interpretá-lo temática e esteticamente. O filme é, por isso, o centro gravitacional para o qual a análise está direcionada. Por fim, Penafria (2009) conclui ainda que: 1 – a escrita sobre cinema depende do olhar particular lançado sobre os filmes; 2 – podem-se criar conceitos, portanto, a partir da análise e interpretação dos filmes (no nosso caso, “cinema de cordel”); 3 – a análise fílmica deve levar em conta objetivos estabelecidos a priori (o “cinema de cordel” no filme de Alceu); 4 – trata-se de observação detalhada e rigorosa a pelo menos alguns planos do filme.

No mais, à análise imanente do filme se somarão informações extrafílmicas tantas vezes fundamentais para compreensão de determinada obra de arte. Como o fato de que, antes do título lançado nas salas de cinema, a narrativa de Alceu Valença era chamada por ele mesmo de “Cordel Virtual”, conforme atestaremos no tópico a seguir. Para uma investigação que busca entender como a literatura de cordel pode ser assimilada livremente pela linguagem cinematográfica, trata-se assim de valiosa informação. À *Luneta do Tempo*, então.

### 3.1 O “Cordel Virtual” de Alceu Valença

Em seu livro “*A Luneta do Tempo*” (2015), um diário dos bastidores de produção e filmagem do longa-metragem de Alceu Valença, o jornalista Julio Moura, também seu assessor de comunicação, explica detalhadamente uma informação que está presente no site

oficial do artista pernambucano, na sessão destinada ao filme: os primeiros rascunhos do roteiro de *A Luneta do Tempo* foram escritos em cordel. A saga começa a ser concebida em 1999, quando da morte do procurador do estado e ex-deputado federal da constituinte de 1946, Décio de Souza Valença, pai de Alceu. Por ocasião do falecimento do pai, ele passa alguns dias na Fazenda Riachão, onde foi criado até os sete anos de idade, nas cercanias de São Bento do Una, seu município natal no agreste de Pernambuco.

Nesse retorno às origens, Alceu revive em sua memória não apenas os dias de infância, mas também os símbolos e personagens culturais agrestinos que tanto marcam sua obra, como cantadores, aboiadores, repentistas e cordelistas. Ele começa então a escrever um cordel, costurando as histórias que ouvia do povo de São Bento àquelas que sua própria imaginação criava. Com o passar do tempo e o acumular das folhas manuscritas, concluiu que talvez um cordel clássico não fosse dar conta de tantas referências que juntava, quando começou a pensar em escrever um livro, sem saber que estava ali o germe d'*A Luneta do Tempo*. Conta Moura (2015):

Meses mais tarde, durante uma apresentação da banda paraibana Cabruêra, no Teatro Rival, Rio de Janeiro, Alceu falou ao cineasta Walter Carvalho de seu projeto literário. Walter pediu a Alceu que lhe mostrasse alguma coisa, e o cantor, convertido em escritor, tirou seus amarrotados manuscritos do bolso e os entregou à apreciação de Walter. Este examinou os escritos e, sem delongas, arrematou: “isso é cinema!” A frase teve o efeito de uma epifania em plena Cinelândia. A partir dali, Alceu passaria a mergulhar num universo que sempre o fascinou, mas pelo qual jamais ousara arriscar-se como autor. (MOURA, 2015, p. 20)

Aí está, mais uma vez, o ponto fundamental: literatura de cordel como ponto de partida para roteiro de cinema. Não é fruto do acaso, portanto, que o filme tenha sido chamado de “Cordel Virtual” pelo próprio Alceu ao longo de toda década de preparação pessoal do diretor, de 1999 até 2009, ano em que começou de fato a fase de pré-produção do longa. Nesse ínterim, ele dedicou-se intensamente a estudar as escolas e autores de cinema que lhe agradavam, como a Nouvelle Vague e o Cinema Novo, e a devorar a parte que mais lhe interessava do cinema nacional contemporâneo, como a atual geração de diretores pernambucanos composta por Kléber Mendonça Filho, Hilton Lacerda, Claudio Assis, entre outros. Em relação à sua experiência cinematográfica, Alceu já havia trabalhado como ator protagonista no filme *A noite do espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo, interpretando e cantando, antes mesmo de estourar como cantor e compositor no cenário nacional.

Por falar em informações extrafílmicas relevantes, foi inspirado nas ideias do filme de Sérgio Ricardo que Alceu transformou o roteiro do seu “Cordel Virtual” num tipo de “audiobook ou radionovela”. Em um estúdio na cidade de Olinda, nos meses que antecederam o início das filmagens, ele narrava a saga, dava vida às personagens de sua criação e ia inserindo à própria voz as canções e temas musicais compostos para o filme (MOURA, 2015, p. 26). Esse processo cumpriu papel importante da fase de pré-produção do longa, à medida que o autor via sua obra ganhar vida antes mesmo de as câmeras serem ligadas. Nesse caso, vale lembrar que foi o próprio Sérgio Ricardo que musicou e cantou os versos escritos por Glauber Rocha para o roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* (um dos pilares do “cinema de cordel”), uma década antes de *A noite do espantalho*. Embora a canção opere de maneira diferente em cada um deles (este último, por exemplo, se aproxima de um musical), é curioso observar como nos três filmes a música é feita a partir dos versos escritos no roteiro (e não como mero suporte às imagens), cumprindo também função narrativa e ajudando a contar a história. Se aprendeu com Glauber, Sérgio acabou ensinando a Alceu.

Seguimos então ao “Cordel Virtual” de Alceu Valença, que logo seria rebatizado de *A Luneta do Tempo*, filme no qual a literatura de cordel funciona como um dos seus códigos culturais mais marcantes, presente do início ao fim. No que tange à sua estrutura, o longa tem três núcleos dramáticos – cangaço, circo e cordel. Tem também três tempos narrativos: o primeiro, marcado pelo núcleo do cangaço, com Lampião em vida e onde se estabelece o conflito central da trama, a rivalidade odiosa entre o cangaceiro Severo Brilhante e o militar Antero Tenente; o segundo, vinte anos depois, marcado pelo núcleo do cordel, onde surge o cordelista Severino Castilho, e os “irmãos-inimigos” Severo Filho e Antero Filho reencarnam a peleja dos seus antepassados; e o terceiro tempo narrativo, a “ressurreição” de Lampião e Maria Bonita através da Luneta do Tempo, uma espécie de interregno imaginativo que na diegese é o folheto de cordel escrito por Severino Castilho – e cuja capa aparece de fato no fim do filme.

Enquanto o núcleo do cangaço predomina na primeira fase e o núcleo do cordel, na segunda, o núcleo do “Circo Nagib Mazola” funciona como elo entre eles, ligando a primeira à segunda parte da história. Afinal, Nagib Mazola é o verdadeiro pai tanto de Severo Filho quanto de Antero Filho, pois primeiro ele vive um romance com Dona Dodô, mulher do traído Antero Tenente, e depois se junta com Nair, que deixa o cangaço devido à morte do marido Severo Brilhante. Traída pelo galanteador Mazola, Nair incendeia a lona do circo e foge com o filho recém-nascido, rebatizando-o de Severo. No entanto, nem Severo Filho é

filho do cangaceiro Severo, nem Antero Filho é filho do tenente Antero: são ambos filhos bastardos de Nagib Mazola, personagem central do núcleo do circo que liga os dois tempos narrativos, o antes e o depois. Ao terceiro poderíamos chamar de tempo do além, pois da ressurreição de Lampião e Maria Bonita.

Em suma, eis os três núcleos dramatúrgicos e três tempos narrativos da história, que, conforme ressaltamos, tem na literatura de cordel um de seus códigos culturais mais marcantes, assim como outras expressões da poesia, da música e da cultura popular nordestina. Sublinhamos desde já, para começo de conversa, que o folheto é um dos pilares sobre os quais Alceu constrói *A Luneta do Tempo*, mas não é o principal nem o único na medida em que música, circo, teatro e poesia se misturam suscitando no espectador uma percepção única quanto à recepção do filme. Sobre esta miscelânea valenciana, escreve Moura:

Numa trama que reúne amor e cangaço, aboiadores, emboladores, violeiros, grupos de forró e cavalo marinho, poesia e circo, a saga revisita estas influências e as destrincha em versos e imagens. Mergulha no inconsciente dos cantadores anônimos, dos cegos arautos de feira, no universo da literatura de Cordel e expõe sua herança cultural, política e poética. (op. cit., p. 36)

Uma vez que o foco do nosso estudo está na relação entre cinema e cordel, é o nosso “olhar particular”, para utilizar expressão de Penafria (2009), é a este aspecto que nos debruçaremos na análise e decupagem filmicas. Sem desconsiderar, contudo, os pontos de encontro e simbiose com demais formas de arte que são invocadas pelo autor, como a cantoria, arte-prima do folheto que, assim como ele, é tomada como referência direta n’*A Luneta do Tempo*. Nesse sentido, é sempre bom sublinhar: o “cinema de cordel” emana enquanto fenômeno artístico intertextual e, como tal, fala a língua do diálogo entre formas e conteúdos. Quanto à assimilação livre de uma dessas formas, a do cordel, Alceu utiliza em seu filme estratégias cinematográficas semelhantes às de Glauber. Ele versifica falas e diálogos entre personagens (principalmente na primeira parte do filme), recorre à citação direta do folheto (a presença de Severino Castilho, sua folheteria e seu cordel na segunda parte), e utiliza versos musicados em *off* para dividir os tempos da narrativa (do antes para o depois e em seguida para o além).

De verve artística criativa e multifacetada, o diretor se vale de variadas formas poéticas ao longo do roteiro, como as quadrinhas clássicas e os quadrões ou oitavas, ambas



típicas da cantoria. Da poética cordeliana, que é o que nos interessa aqui, chama a atenção a constante utilização das décimas e martelos agalopados (décimas decassílabas), mas há também a presença indispensável da sextilha, forma clássica do folheto. De fato, o que se vê ao longo do filme é que as poéticas do cordel e da cantoria vão se somando ao aboio, à flauta, ao cavalo marinho, às incelenças, ao xote e ao baião: enfim, aos elementos poéticos, culturais e musicais que compõem o imaginário do diretor. O cordel, portanto, não caminha nem se sustenta sozinho, e nem poderia, pois trata-se em primeiro lugar de cinema, ressaltamos novamente. Ele é tomado como modelo formal, como estética que é abrigada, deglutida e reformulada pela linguagem cinematográfica.

Na primeira parte do filme, que dura até o minuto quarenta e três e é protagonizada pelo núcleo do cangaço, o “cinema de cordel” se faz presente principalmente nas falas e diálogos das personagens. Após as sequências iniciais onde o bando de Lampião arma uma tocaia para a volante de Antero, confronto no qual se estabelece a rivalidade entre o tenente e o cangaceiro Severo Brilhante, os cangaceiros passam a noite ao som do forró do ceguinho cantador na bodega de Agobá. Ao amanhecer, os bandos de Lampião e Severo Brilhante partem sertão adentro. Para a cena que marca a despedida dos amigos cangaceiros, Alceu escreve a próprio punho na hora da filmagem uma quadrinha, dando a cada um dos personagens dois versos da estrofe. O nome de Lampião, como se sabe, é Virgulino Ferreira da Silva. Eles se intercalam:

Severo Brilhante: - Adeus, compadre Virgulino  
 Lampião: - Adeus, Severo Brilhante  
 Severo Brilhante: - Quem manda em nós é o destino  
 Lampião: - A gente se encontra adiante  
 (MOURA, 2015, p. 109)

Depois da despedida poética, a sequência seguinte é aquela que tem a cena principal do filme, a peleja de Antero Tenente e Severo Brilhante, que acaba com a morte do cangaceiro e será reencenada no fim da trama pelo Circo Nagib Mazola. O bando de Severo é rastreado pela volante de Antero: agora é a polícia quem embosca os cangaceiros, na segunda cena de combate do filme, que funciona como revanche. Severo e Antero, cuja rivalidade se firma na sequência de abertura da saga (quando o cangaceiro cospe no rosto do tenente e gira-o de ponta-cabeça), travam uma peleja de palavras e tiros sobre os lajedos do sertão, numa invocação evidente do modelo de desafio que surge na cantoria e se estabelece nos folhetos de cordel.

A estrutura está lá: eles contam vantagem, se provocam e se insultam verbalmente, à medida que vão trocando tiros. Severo diz estar com “corpo fechado” e chama Antero de “corno”; Antero devolve falando da mãe de Antero, “que é do catimbó”. A dinâmica do desafio vai conduzindo a tensão da cena até que as balas de Severo acabam, o que ele comunica a Antero, que por sua vez diz estar também sem munição. Os dois largam seus revólveres, trazendo os punhais para a peleja, o que aqui é fundamental – pois se o *western* hollywoodiano é marcado pelo *bang-bang*, o “nordestern” brasileiro também é marcado pelo punhal, vide a clássica cena de *O dragão da maldade* onde Antônio das Mortes e Coirana duelam à faca entrelaçados por minutos a fio. É na faca, inclusive, que Severo Brilhante promete acabar com o inimigo Antero Tenente, ao que ele responde: “É faca por faca, Severo Brilhante”. Severo retruca: “É dente por dente, Antero Tenente”. Novamente, falas em verso.

São as últimas palavras do cangaceiro, pois Antero guardava um revólver no coturno, saca-o e atira em Severo, que cai ferido de morte quando chega o bando de Lampião. A peleja, que começa com insultos, passa pelo tiroteio e terminaria no punhal, acaba marcada pela traição do tenente, que acerta as contas com seu rival cangaceiro. Esta é a cena principal do filme, pois estabelece o conflito central que será revivido na segunda parte pelos irmãos inimigos, Severo Filho e Antero Filho, como peça de teatro do circo de Mazola. Ela é retomada também na terceira parte, a fase do além de Maria Bonita e Lampião, que nem depois da morte consegue perdoar o ódio pelo tenente que matou covardemente seu melhor amigo e “irmão combatente”.

Voltando à sequência, quando Lampião chega para socorrer o baleado Severo Brilhante, Antero Tenente foge em disparada. Na cena seguinte, o bando de cangaceiros encontra no meio da caatinga a caravana do circo. Lampião pede ajuda a Mazola para carregar Severo, que agoniza em cima de uma maca feita de galhos e paus. Enquanto tem seu corpo carregado, com voz em *off*, como que delirando num tipo de pensamento-confissão, Severo solta uma décima que mais parece ter saído de um folheto de cordel:

Hoje o sol acordou cedo  
 Com seu olho inflamado  
 Senti que era meu dia  
 Que a minha hora tinha chegado  
 Aí eu zombei do meu medo  
 De Antero e seus soldados  
 Rezei sabendo que a morte  
 Trazia pra mim um recado  
 Vinha em nome de Jesus  
 Que me queria ao seu lado  
 (op. cit., p. 125)

Nesta primeira parte do filme, a do cangaço, portanto, o “cinema de cordel” ganha vida por meio dos diálogos e falas versificados das personagens, no que diz respeito à sua estrutura de composição, que é o foco do presente tópico. Por sinal, e seguindo adiante, a passagem para a segunda fase do filme, que se passa vinte anos depois e é protagonizada pelo núcleo do cordel, também é operada através de uma forma poética típica do folheto, a sextilha, como veremos.

De volta ao filme, após a agonia e morte de Severo Brilhante, Nair abandona o cangaço e segue com o circo de Nagib Mazola. Quando reaparecem na trama, eles estão juntos e Nair carrega um filho no colo. Os acontecimentos se seguem, Lampião é assassinado e Nair vê o turco galanteador beijar uma das artistas circenses. Sentindo-se traída, ela toca fogo na lona do circo, rebatiza o filho de Severo, “nome de cangaceiro, de homem”, e foge. Enquanto Nair revisita fotos antigas e um chapéu do seu tempo de cangaceira, um cantador entra com voz em *off* cantando a morte de Lampião na gruta do Angico, em Sergipe. Ele canta, mais do que a morte de Virgulino, a morte do próprio cangaço. Chega ao fim a primeira fase da trama. Alceu Valença realiza a passagem do tempo, que significa na diegese a passagem para a segunda fase, cantando em *off* na base de uma sextilha cordeliana clássica, a segunda rima com a quarta que rima com a sexta: “gira o mundo, roda a vida/ tudo é puro movimento/ sobe o sol atrás da lua/ o destino atrás do tempo/ roda o carrossel da vida/ nas voltas do cata-vento”.

É dessa maneira, com esta sextilha, que gira a roda da vida, que o tempo passa na saga valenciana, abrindo espaço para a segunda fase do filme, protagonizada pelo núcleo do cordel (o de Severino Castilho) e pelo encontro de Severo e Antero filhos. Numa referência direta ao folheto, o cordelista Severino Castilho é personagem central da segunda parte da trama. É de sua imaginação que brota no filme o cordel da ressurreição de Lampião e Maria Bonita, a saga da Luneta do Tempo – terceiro tempo da narrativa. É ele, também, que, em mais de um

momento, dá a entender ao espectador que está ciente da fábula, como que seu intérprete ou depositário. Segundo Julio Moura, que acompanhou os bastidores desde a pré-produção até o lançamento d'*A Luneta do Tempo*, Severino funciona no filme como alter ego de Alceu, seu criador: “pela verve de Severino Castilho é permitido a Lampião viver seu próprio mito de herói para além do julgamento da História” (op. cit., p. 54).

Logo no início da segunda parte do filme, os dois irmãos inimigos são apresentados ao espectador. Severo Filho vem tocando sua sanfona com seu chapéu de cangaceiro (ou de Luiz Gonzaga?), quando é abordado pelo valentão Antero Filho, que não pode ver pela frente nenhuma memória do cangaço. Na cena seguinte, como quem estivesse observando o encontro, aparece Severino Castilho com os amigos no bar. Um deles comenta que Antero Filho saiu valente como o pai, Antero Tenente, mas logo é corrigido pelo cordelista, que afirma que Antero “era o maior corno” e que, na verdade, o rapaz é filho de Mazola com Dodô; e ainda completa: dizendo que a mulher do tenente lhe dava “a maior bola”. Em sua primeira cena, Castilho já funciona como portador da história.

Depois da surra que Antero Filho dá em Severo Filho com ajuda do amigo Mateus Encrenqueiro (na qual o irmão valentão coloca o irmão sanfoneiro de ponta-cabeça, girando-o pelos pés como o cangaceiro Severo fizera com o tenente Antero na sequência de abertura do filme), Severino Castilho volta a cena novamente, já embriagado. Durante a procissão para pedir chuva a São Bento, ele recita uma poesia aos berros na cara do padre em tom de insulto à Igreja, dando a primeira mostra de seus dotes poéticos. Mas é na cena seguinte, em sua terceira aparição, que o personagem se apresenta de fato ao espectador. Após a noite de porre, ele aparece de manhã sentado numa mesa de madeira, de frente para uma máquina de escrever, com um recorte de jornal da Gazeta de Pernambuco na parede onde se lê “Severino Castilho – Poeta de Cordel”. Enquanto bate com os dedos na máquina, declama:

Me chamo Severino Castilho  
Sou poeta de cordel  
Minha arma, meu gatilho  
É a caneta e o papel  
Não acredito em governo  
Nem na santa madre Igreja...  
(op. cit., p. 186)

Antes de concluir, no entanto, Severino Castilho é interrompido pela mulher, Benvinda, que aparece em cena para completar: “Tu só acredita em cerveja/ Só me chega embriagado/ E nem me dá atenção!”. Ao que ele rebate: “Você me deixa acabado/ Com tanta

reclamação!”. Nesta sequência, além de apresentar seu personagem cordelista em versos de cordel, Alceu também promove novamente o diálogo em versos, como já fizera na primeira parte do filme. É curioso observar como Severino é consciente da especificidade de seu ofício, pois para um poeta de cordel sua arma é de fato a caneta e o papel, ou seja, a escrita, a literatura! Com efeito, estas três sequências apresentam Severino ao espectador, que paralelamente vai acompanhando o entrevero entre o Antero Filho e Severo Filho. Após a surra que levou, o sanfoneiro desaparecera na estrada, mas logo volta na sequência do filme como parte da caravana do circo de Nagib Mazola, que aparece bem mais velho. Eles viajam juntos, conversando no carro, enquanto o resto da trupe os acompanha. O circo está de volta a São Bento, assim como o sanfoneiro.

Como de costume, o circo chega na cidade em cortejo cantando sua música-tema, dessa vez com o trio pé de serra liderado por Severo Filho à frente. Eles correm São Bento e passam em frente à folheteria de Severino Castilho, até que o sanfoneiro entra no bar e reencontra o cordelista. Severo pergunta se Severino ainda lembra dele, e diz que está trabalhando no circo de Nagib Mazola, que para ele é “como um pai, meu melhor conselheiro”. Severino diz que ele está a cara de Lampião. Severo responde que “no circo sim, na vida não”, dizendo se espelhar em Luiz Gonzaga e que um dia ainda será o “rei do Baião”. Severino olha desconfiado e o dono do bar, seu amigo, lhe questiona no canto da orelha: “será que ele vai?”. Ao que Castilho retruca, em tom amargo e grave: “vai não...”. É o segundo momento em que o cordelista ensaja no espectador a ideia de que ele está ciente dos desenrolar da história, só que dessa vez se refere ao futuro a se confirmar, enquanto em sua primeira cena se remete a acontecimentos passados.

Em paralelo a isso, após dar a surra em Severo Filho, Antero Filho fica sabendo da morte do delegado de São Bento e seus soldados num acidente de trânsito. Ele então tem a ideia de ocupar o lugar, que permanece vago. E assim o faz, vestindo inclusive o uniforme do “pai”, Antero Tenente, cuja foto é ostentada num quadro pendurado na delegacia. Quando Mateus Encrenqueiro aparece na delegacia, dá de cara com o amigo no cargo de delegado e, como se não bastasse, vê o valentão atirar embriagado e matar seu galo de briga. Já no bar, diante de Severino Castilho e amigos, o encrenqueiro jura que seu galo de briga ressuscitou numa asa branca, que ele traz na palma das mãos. Pois é essa história absurda e mal contada que inspira o cordelista a escrever a história da ressurreição de Lampião e Maria Bonita, fábula que ganha vida como terceiro tempo narrativo do filme, começado à uma hora e dois minutos do longa. Para fazer essa passagem de tempo, a segunda na trama, Alceu aposta

novamente na décima como forma poética, declamando em *off* a música “Lampião em cima do lajedo” na toada de um martelo agalopado, como veremos no tópico a seguir.

Alceu abre então, na sua trama, um terceiro tempo narrativo, tempo do além, do purgatório de Lampião e Maria Bonita: uma história além da própria história, a saga da Luneta do Tempo. Ele vai, portanto, da segunda para a terceira parte do seu filme com um martelo agalopado declamado com fundo de aboio, assim como havia passado da primeira para a segunda com uma sextilha, igualmente ancorada no aboio típico dos vaqueiros do Nordeste.

No que diz respeito à estrutura e à composição filmicas, é a mesma estratégia utilizada por Glauber Rocha em *Deus e o diabo*. Em outras palavras, o diretor interliga as partes do filme através de seus versos musicados e/ou declamados, numa operação de costura cinematográfica nem sempre fácil de realizar. Não estamos aqui comparando valorativamente os dois filmes, pois não nos cabe proceder como uma crítica cinematográfica, mas analisando uma estratégia narrativa filmica que assimila o cordel enquanto forma poética tanto na estética como em sua estrutura; e que, nesses casos, funciona principalmente por se tratarem de filmes narrativos divididos em partes ou fases, com o início, o meio e o fim razoavelmente bem estabelecidos de cada uma delas.

No início da saga da Luneta do Tempo, que é na verdade o cordel que nasce da ébria e fértil imaginação do cordelista Severino Castilho, Lampião ressurge com seu bando de cangaceiros nos lajedos de pedra do sertão. Inconformado com a sua morte (que põe fim à primeira parte do filme), Virgulino luta incansavelmente contra a ideia do fim da vida, enquanto Maria Bonita reza e pede que ele aceite a morte. É quando Lampião acha entre as pedras do lajedo uma luneta dourada, que se transforma na Luneta do Tempo à medida que ele olha através dela para revisitar seu passado. Vê o povo trabalhando, a feira, a Igreja, o circo, enfim, o município de São Bento – “terra de Severo Brilhante e do covarde do tenente”.

Com o peito ainda tomado pelo sentimento de injustiça, enraivecido e indignado, ele brada sobre vingar o passado, sobre sua guerra “contra a miséria e a polícia”, e termina discutindo com Maria Bonita. É nessa hora que entra a voz em *off* de Severino Castilho, declamando com seu grave marcante: “Virgulino foi-se embora/ mas logo em seguida voltou/ e assim segue nossa história / cordel de ódio e amor”. A cena segue em plano-sequência, com a imensidão do horizonte sertanejo ao fundo ampliando a profundidade de campo. Ciente de

que deu bola fora, Lampião vai em direção a Maria Bonita, toca seus ombros carinhosamente e lhe recita pausadamente uma décima ao pé do ouvido:

O verão chegou bem cedo  
E assoprou seu bafo quente  
De cobra, dragão, serpente  
Espalhando dor e medo  
Bebeu o riacho mimoso  
E a lama do condado  
E seguiu tocando fogo  
No que já fora queimado  
Acentuando o estio  
Por ele mesmo inventado  
(*A Luneta do Tempo*, 2014)

Maria Bonita gosta dos versos, os dois trocam beijos e continuam em caminhada pelo lajedo. Animada pela verve poética do seu amor, ela diz então que vai dar “um mote de sentimento” para Lampião “glosar” – numa citação direta de Alceu Valença, aqui, à arte da cantoria. E assim o faz, sugerindo o mote “não te deixo um só momento”, que Lampião dá conta da seguinte forma, como que tivesse improvisando e fazendo na hora:

Se o tempo tivesse a medida  
Pequena de um dia de feira  
E tu não fosse a minha vida  
Eu cometia uma besteira  
Voava daqui do lajedo  
Nas asas leves do vento  
Matava cabo e sargento  
Virava o mundo ao avesso  
Mas confesso meu segredo  
Do fundo do meu sentimento  
Sem você eu morro de medo  
Não te deixo um só momento  
(MOURA, 2015, p.84)

Só então termina o plano-sequência que começara com a discussão do casal. Esta é a principal sequência do terceiro tempo narrativo do filme, a saga da *Luneta do Tempo*, no que diz respeito à sua relação com o cordel e também à cantoria. Não se trata de uma coisa nem outra: mas, sim, de cinema – ou “cinema de cordel”? Afinal, é o próprio Severino Castilho que se refere à sua história como “cordel de ódio e amor” – que para nós, espectadores, ganha vida em imagens em movimento. Com efeito, sendo o personagem cordelista o alter ego de Alceu Valença na trama, como não pensar que ele se refere também a ela como um todo? Trocando em miúdos, é o próprio filme *A Luneta do Tempo* um “cordel virtual” (para utilizar o termo do autor) de ódio e amor. Ou ainda em outras palavras: o folheto da ressurreição de

Lampião e Maria Bonita está para o cordelista Severino Castilho, na diegese, como o filme *Luneta do Tempo* está para Alceu Valença, seu criador. Como se vê através das falas das personagens e dos versos de passagem de tempo, o cordel não surge apenas como referência ou citação, mas como material de trabalho que dá suporte ao roteiro de cinema. É cinema de cordel!

O purgatório dos reis do cangaço dura quinze minutos, que terminam com Lampião resgatando a estrofe que Severo Brilhante recita antes de morrer e acrescentando dois versos: “pela Luneta do Tempo/ eu serei ressuscitado”. A sequência do assassinato de Lampião então se desfaz em imagem diante do espectador, quando Benvinda dá um tapa na mesa do bar onde Severino bebia e diz que ele tem que “acordar pro mundo”. Com isso, ela enseja no espectador a ideia de que a ressurreição de Lampião e Maria Bonita não passava, de fato, de imaginação poética do cordelista – que, no entanto, logo transformaria sua fábula em folheto. Esse “tapa de realidade” traz a trama de volta para o seu segundo tempo narrativo, marcado pelo núcleo do cordel e pelo encontro entre Severo Filho e Antero Filho, que tem seu ponto mais alto nas cenas seguintes.

As sequências finais do final d’*A Luneta do Tempo* tratam justamente do reencontro dos irmãos inimigos na peça “Morte e vida no cangaço”, apresentada no circo do velho Nagib Mazola. Eles revivem, através do teatro no circo, a peleja protagonizada por Severo Brilhante e Antero Tenente. Neste trecho final, é a música e a teatralidade que mobilizam a cena, conforme veremos nos tópicos a seguir, destinados à decupagem do som e da imagem. Por ora, neste tópico dedicado à análise da estrutura do filme, é importante observar que: 1 – o cordel vai da concepção à composição da trama, passando pelo roteiro e pelo enredo (o modo como se conta a história); 2 – o cordel está presente como uma das referências, ora mais ora menos marcante, nos três núcleos e tempos narrativos do filme; 3 – a personagem cordelista funciona internamente como alter ego do diretor, dando vida à saga da Luneta do Tempo através de um folheto de cordel, numa operação metalinguística.

Folheto que, por sinal, aparece pronto na penúltima cena do filme, enquanto o cordelista talha à própria mão em madeira a capa em xilogravura. Benvinda pergunta se ele terminou o cordel, ele diz que sim e começa a contar o final da história. Finda o cordel de Severino Castilho, finda o “Cordel Virtual” de Alceu Valença – *A Luneta do Tempo*.



Uma ode ao cordel,  
 Destaca o frevo, o reisado,  
 O circo em sua magia,  
 O mamulengo encantado,  
 Cangaço em alado clima,  
 Cantado e ainda por cima  
 Rimado e metrificado!  
 (SANTA MARIA, 2016, p. 2)

### 3.2 O Ponto de Voz Narrativo e o Espectador-Ouvinte

Ao longo do período em que se dedicou ao roteiro e à preparação para as filmagens de *A Luneta do Tempo*, Alceu Valença compôs mais de 80 canções para a trilha sonora do filme, das quais utilizou quase 30 no corte final. O cabedal musical do longa conta com xotes, baiões, cocos, cantigas de cego, modas, aboios, cavalos marinhos e martelos agalopados, todos ritmos advindos do arcabouço musical nordestino. Em determinado momento, tendo em mente o que Sérgio Ricardo fizera com *A noite do Espantalho*, ele cogitou até mesmo transformar a saga num musical, “uma ópera rock agrestina, mas um rock que não é rock” (MOURA, 2015, p. 61-62). Alceu logo desistiria da ideia, mas a forma como a música é trabalhada no filme enseja de fato no espectador a sensação de que está diante de um espetáculo cantado, a ser ouvido, um híbrido musical. Essa percepção é motivada: a canção e sua voz, que na maioria das vezes são inseridas em *off*, vão muito além da ambientação sonora e cumprem também função narrativa na trama, dando suporte à continuidade da história e ajudando a contá-la.

É assim, com efeito, que se estabelece no filme aquilo que no capítulo anterior nos referimos como “ponto de voz”: um ponto de vista narrativo sonoro oriundo dos versos da canção e sua voz. Este é o aspecto fundamental que analisaremos neste tópico – e que compõe uma das características fundamentais do cinema de cordel. Se em *Deus e o diabo* Glauber Rocha centra seu ponto de voz narrativo na canção em *off* (feita a partir do versos) e na figura do cantador (que ganha vida com o personagem Cego Júlio), em *A Luneta do Tempo* Alceu Valença incorrerá por caminho semelhante, sendo ele mesmo responsável por cantar a maior parte da trilha sonora, entoando aboios e tocando todas as flautas (op. cit., p.62).

Ao longo do filme, porém, a voz da canção também muda de lugar, por vezes passando da banda *off* para a banda *in*. É o caso, por exemplo, do forró cantado pelo personagem do “ceguinho” (vejamos novamente a referência à mítica figura do cego cantador) logo na primeira parte da trama. Outro momento em que isso acontece é quando o

ator Irandhir Santos, que interpreta Lampião, põe à prova seus dotes musicais cantando para Maria Bonita no purgatório. De modo geral, contudo, é o próprio Alceu que dá voz em *off* às canções do filme, feitas sobre os versos que ele mesmo compôs para o roteiro – em estratégia semelhante à dobradinha Glauber Rocha/Sérgio Ricardo em *Deus e o diabo*. Em suma, as canções compostas para os versos auxiliam as imagens na contação da história, e não servem apenas para ambientar ou dar um suporte musical às imagens.

Do ponto de vista poético, quando se analisa letra e música d’*A Luneta do Tempo* saltam aos olhos as referências que Alceu Valença traz da literatura de cordel e, principalmente neste tópico, da cantoria. São as formas poéticas dessas duas formas de arte que emanam do eu-lírico cantador. Grosso modo, são quadras, sextilhas, quadrões (ou oitavas) e décimas que ganham vida na trilha sonora como incelenças, cavalos marinhos e martelos agalopados, entre outros. Para entender sua função narrativa, qual papel cumpre na história e no modo como ela é contada, seguiremos novamente a abordagem de Penafria (2009), procedendo a análise e a decupagem da canção (do som) na trama.

A princípio, como vimos no tópico anterior onde observamos a construção da estrutura fílmica, uma das funções que a canção estabelece no filme é dividir os tempos da narrativa: da primeira para a segunda parte, e desta para o tempo do além, o purgatório dos reis do cangaço. Mas Alceu a utiliza também para apresentar e comentar situações cênicas que se desenham na tela, numa costura fílmica onde música e imagem constroem juntas o efeito de sentido e de recepção/percepção do espectador. Este, à medida que o filme se desenrola, dá-se conta de que, além de vê-lo, também é preciso escutá-lo. É dessa forma que o diretor começa, logo na sequência de abertura do longa, cantando o quadrão ou oitava “O sertão precisa é disso”:

O sertão precisa é disso  
Açude, cacimba, barreiro  
Barragem do São Francisco  
Mas só existe governo  
Pra dar emprego a soldado  
Perseguir os cangaceiros  
Cobrar imposto pro estado  
Que vive nadando em dinheiro  
(MOURA, 2015, p. 62)

Alceu canta como que fosse um “rock-embolada”, à base de guitarra e pandeiro. Enquanto isso, na banda da imagem, Lampião e seu bando são apresentados cortando a caatinga em closes e primeiros planos. Logo em seguida, um de seus espiões, Azulão, se apresenta e informa da chegada da volante de Antero Tenente, no que se desenvolve no

primeiro combate da trama, que termina com o militar humilhado, rodado de ponta-cabeça por Severo Brilhante na cena que estabelece a rixa entre eles. O conflito “cangaceiro x soldado”, que a canção narra de partida, se reafirma para o espectador através das imagens da tela. E é assim, nessa toada de diálogo com as imagens, que segue a canção.

Findada a primeira sequência de combate do filme, que apresenta seu primeiro núcleo dramático definido anteriormente como núcleo do cangaço, Alceu parte para a apresentação do segundo núcleo da trama: o do Circo Nagib Mazola. Ele o faz com a chegada da trupe do circo em São Bento, que resultará no romance extraconjugal entre Dona Dodô e Mazola. Após o palhaço anunciar o desembarque da companhia circense na cidade, entra em *off*, mas como se fosse *in*, a música tema do circo, uma quadrinha: “Senhora dona que estás na janela/ Sorria doce que o circo chegou/ Largue as vassouras e deixe as panelas/ Corra menina bela, que o circo chegou!” (op. cit., p. 168). Enquanto Antero Tenente termina de se barbear diante do espelho, Dona Dodô aparece na porta de casa e se enamora pelo dono do circo, que passa montado num cavalo branco e através do olhar retribui mutuamente o interesse. Para completar, o palhaço do circo ainda pergunta: “e o palhaço o que é?”. O coro responde: “ladrao de mulher!”. E é assim que se emoldura a paixão entre Mazola e Dodô. Para isso, Alceu faz uma montagem em paralelo na qual mostra Lampião e Maria Bonita namorando na caatinga, enquanto a mulher do tenente e o dono do circo se beijam às escondidas num lajedo, enquanto toca ao fundo um tema musical mourisco, outra marca registrada do repertório de Alceu.

Na sequência seguinte, já de noite na bodega de Agobá, Lampião pergunta ao ceguinho cantador se ele conhece “a música do boato”. “Aquela que fala do corno que Mazola botou em Antero Tenente?”, indaga de volta o ceguinho, causando gargalhada geral. Dentro de sua miscelânea cultural, Alceu faz aqui sua referência à figura do cego cantador, tradição muito presente na cantoria nordestina – e de onde advém a ideia de ponto de voz, aliás, pois sendo cego não pode ver, embora possa saber, contar e cantar histórias. E assim ele faz. Com esse simples mecanismo, o diretor cede a voz da canção ao personagem do ceguinho, que então canta um forró sobre a história da chegada do Circo Mazola em São Bento e a paixão de Dona Dodô pelos “olhos verdes e a cara de santo do turco estrangeiro e conquistador”. A música fala então da “semente” que o romance gerou, e que Antero Tenente esperou para criar como seu “falso filho”. Ou seja, embora a personagem de Antero Filho só venha à tona a partir da segunda parte do filme, as condições do seu nascimento já são contadas ao espectador pelo cego cantador – o que será confirmado depois pelo cordelista Severino

Castilho. A canção do filme, portanto, funciona como uma de suas instâncias narrativas, estabelecendo um ponto de vista – que se materializa através da voz – sobre a história.

Ao amanhecer, depois da noite de farra e forró, é que acontece a morte de Severo Brilhante pelas mãos de Antero Tenente. Após as horas de agonia do cangaceiro, seu corpo é velado já à noite pelos companheiros do cangaço e pela trupe do circo numa triste e bela incelença, isto é, uma cantiga ou sentinela de morte. A música cantada, novamente em in numa das cenas mais marcantes do filme, é uma décima:

É o dia do juízo  
 Meu irmão, meu combatente  
 Onde encontrarei consigo  
 Adeus, Severo Brilhante  
 O nome da liberdade  
 É que inspira os poetas  
 Santos, guerreiros, profetas  
 Que só nascem na verdade  
 Pra pelejar com a polícia  
 Ou qualquer autoridade  
 (op. cit., p. 129)

Assim como fizera na despedida em agonia de Severo Brilhante, cujos versos vimos no tópico anterior, Alceu recorre novamente a uma das formas poéticas do folheto, só que agora na canção. Adiante, a viúva Nair segue com o circo de Mazola e a primeira parte do filme caminha para seu desfecho, que é a morte de Lampião e Maria Bonita, e o consequente fim do cangaço cantado pela voz de um cantador que emana de um rádio – nova referência direta do diretor no filme à arte da cantoria. É justamente tal cena que antecede a passagem da primeira para a segunda fase da trama, transição esta que, conforme salientamos, acontece através da canção. O diretor o faz sobre uma sextilha cordeliana clássica – a segunda rima com a quarta que rima com a sexta – intitulada “Gira o mundo, roda a vida”:

Gira o mundo, roda a vida  
 Tudo é puro movimento  
 Sobe o sol atrás da lua  
 O destino atrás do tempo  
 Roda o carrossel da vida  
 Nas voltas do cata-vento  
 (op. cit., p. 64)

Alceu canta a sextilha em toada de aboio, enquanto, na banda da imagem, vaqueiros cortam a caatinga à cavalo com seus gibões de couro. É a primeira passagem substantiva de

tempo na trama, que, como vimos no tópico destinado à sua estrutura, contém ao menos três tempos narrativos distintos. Começa então a segunda fase do filme, protagonizada pelos irmãos inimigos e pelo núcleo do cordel. Em sua primeira aparição, na feira de São Bento, Antero Filho encontra Severo Filho vestido de cangaceiro e tocando sanfona, à Luiz Gonzaga. Não gosta do que vê e parte para a arenga, mas é contemporizado pelo povo. Mas Antero não se dá por contente e segue o sanfoneiro, dando-lhe uma surra com a ajuda do amigo Mateus Encrenqueiro.

Quando ele reaparece na tela, a canção termina de apresentar o valentão, num cavalo marinho composto por Alceu para tematizar o personagem de Antero Filho. A música entra em in, cantada por um grupo que aparece na imagem brincando em roda com triângulo, rabeca e zabumba: “Com ele não tem valente/ Indivíduo deletério/ Acuma é o seu nome?/ Antero filho de Antero/ Acuma é o seu nome? Antero filho de Antero” (op. cit., p. 70). No original, havia ainda dois últimos versos, “pega os cabra cangaceiro/ manda para o cemitério”, mas nem todas as canções entraram no corte final do filme da forma como foram concebidas inicialmente, num processo de recriação permanente que marca o processo produtivo do diretor. O importante é que está aí, na canção, o fruto da “semente” que Mazola deixara em Dona Dodô, criado por Antero Tenente como seu “falso filho” – voltando à música do boato cantada pelo ceguinho, e confirmado pelo cordelista Severino Castilho no início da segunda parte. Ainda assim, Antero filho de Antero seguirá os passos daquele que acredita ser seu pai.

E é assim que Alceu vai modelando a canção na contação da história que se passa nas imagens: ora para apresentar/comentar uma situação/conflito, ora para tematizar uma personagem, ora para operar transições narrativas. Por sinal, é esta última a estratégia que ele usará novamente na passagem do segundo para o terceiro tempo da trama, a saga da ressurreição de Lampião e Maria Bonita, que nasce na diegese como criação cordeliana de Severino Castilho. Quando Antero Filho assume o posto de delegado e mata o galo de briga do amigo Mateus Encrenqueiro, que ele jura ter ressuscitado numa asa branca, o cordelista tem a ideia da criação do folheto. Começa então o tempo do além, cuja chegada é anunciada pela canção, uma décima cantada em *off* por Alceu na toada de um martelo agalopado – cuja forma clássica é uma décima decassílaba onde a terceira, a sexta e a última sílabas são tônicas:

Lampião em cima do Lajedo  
Sente a dor de um velho soberano  
Que perdeu seu castelo e seu trono

E seu olho sadio chora triste  
 Vê que o povo permanece na mesmice  
 Sem dinheiro, na vida só penando  
 Quem vivia alegre e guerreando  
 Enfrentando a injustiça não resiste  
 Sem saber que está morto pensa triste  
 Que este mundo continua desumano  
 (op. cit., p.63)

Dai em diante, começa a saga da Luneta do Tempo, na qual Lampião resiste ao fato de que está morto, porque cultiva o desejo de permanecer vivo, num dilema mítico existencial por assim dizer. Eis aí, portanto, uma das principais designações da canção no filme: fazer as passagens de um tempo para outro da narrativa. Como vimos, é assim que acontece entre suas três principais dimensões temporais. Mas há também outros momentos em que isso acontece dentro de cada trecho da história, como nas quadrinhas “Já viajei de navio” e “Chegamos na Pedra Bonita” (op. cit, p. 71-72).

Numa das últimas canções da trilha, um pouco antes do reencontro entre os dois irmãos inimigos na peça de teatro “Morte e vida no cangaço”, Severo Filho canta sua história em baião, vestido à Luiz Gonzaga, lembrando quando deixou São Bento para rodar o Brasil com a trupe do circo de Nagib Mazola. É mais uma linha sonora a tecer a trama, refazendo o percurso da própria história. Nesta parte final do filme, são os ritmos e influências do forró nordestino que ganham a cena, como o xote, o xaxado e o baião. O próprio Alceu, na personagem do palhaço Velho Quiabo, canta na sequência final para o público do circo – e do filme.

Do início ao fim, portanto, o filme *A Luneta do Tempo* leva o espectador a escutá-lo, além de assisti-lo. Sua música: 1 – apresenta situações e personagens; 2 – comenta acontecimentos da história; 3 – divide os tempos da narrativa. É por causa desse lugar de escuta a que o espectador é levado que julgamos apropriada, aqui, a utilização do termo espectador-ouvinte. Em mais de um momento, vem à cabeça a sensação de que se está diante de um espetáculo, como na própria cantoria ou no circo. O próprio autor, lembremos, cogitou fazer de seu filme um musical. De todo modo, com a decupagem da canção, a trilha sonora se revela de fato um dos principais focos narrativos da história, tanto quando é inserida em *off* como quando aparece in, através da ação das personagens.

Por sua vez, o espectador é levado a ouvir justamente porque, à medida que o filme evolui, vai crescendo nele a percepção de que há um ponto de vista narrativo sonoro que se

estabelece através da música, da canção, o que chamamos aqui de ponto de voz. Canção que, como também vimos, foi composta a partir dos versos escritos por Alceu. Eis aí, enfim, mais um pilar estrutural do que definimos como cinema de cordel, esse conceito naturalmente intertextual – versos cordelianos que dão vida a canções que dão vida a narrativas fílmicas. Porém, diferentemente do que Glauber Rocha faz em *Deus e o diabo*, onde a canção é uma só e vai sendo dividida em estrofes ao longo da história, Alceu Valença compôs dezenas e dezenas de músicas para *A Luneta do Tempo*, das quais quase 30 foram inseridas na montagem final.

As canções, contudo, dialogam entre si e com as imagens, e vão ajudando a contar a história que se desenvolve na tela. Muitas delas, como vimos neste tópico, trazem em sua poética as marcas formais da literatura de cordel (como sextilhas e décimas) e da cantoria (como quadras, quadrões e martelos agalopados), tomadas como modelo estético a se reinventar no cinema. Surgem na tela, dessa forma, já repaginadas pela linguagem cinematográfica, pois são, afinal, fruto de um processo intertextual de diálogo entre diferentes formas de expressão artística. Além disso, conforme já ressaltamos, a trilha sonora d'*A Luneta do Tempo* demonstra também outras influências musicais igualmente relevantes, como o baião de Luiz Gonzaga (a todo momento lembrado pelo personagem Severo Filho) e os ritmos típicos da zona da mata nordestina, como a embolada, o cavalo marinho e o aboio – tão presente do início ao fim do longa. Tudo se encontra e se costura, enfim, na teia cultural valenciana.

### 3.3 A Peleja como Forma de Representação Cinematográfica

Nos dois primeiros tópicos deste capítulo, nos dedicamos à análise e decupagem d'*A Luneta do Tempo* no que diz respeito à sua estrutura e trilha sonora (suas canções). Neles, focamos o aspecto da contação da história, da sua construção narrativa. Neste terceiro tópico, procederemos uma análise focada na imagem, no aspecto da mostraçã, que se alia à banda sonora na composição dos efeitos de sentido estéticos, poéticos e comunicacionais do filme. Em sua representação imagética do duelo, à luz do que Glauber Rocha faz em *O dragão da maldade*, Alceu Valença invoca o modelo de desafio (que nasceu com a cantoria e se consolidou nos folhetos) em sua *mise-en-scène*. Com isso, procede uma fusão de estéticas, acentuando marca da teatralidade, do exagero e do espetáculo assistido na forma de representação de seus personagens que se debatem em luta.

Quando se procede a análise, essa estratégia de construção revela-se um dos principais elementos visuais da primeira parte da trama, que, como vimos, é protagonizada pelo núcleo do cangaço. É através da dualidade polícia x cangaceiros, estabelecida logo nos primeiros vinte minutos do longa, que o desafio é tomado como modelo formal para reelaboração fílmica dos duelos dos tempos do cangaço. É parte discursiva fundamental. Em outras palavras, a estrutura do desafio, inclusive com suas marcas formais, conforme veremos, serve de modelo para a representação da luta no filme. É a forma da peleja como discurso cinematográfico – um terceiro pilar da categoria que buscamos definir aqui como cinema de cordel.

Antes de proceder a decupagem das sequências de peleja, porém, cabe constatar a influência que os processos criativos de Glauber tem em Alceu, o que fortalece aqui o método comparativo (no espírito de explorador de sentidos) que estabelecemos como ponto de partida da análise. Segundo seu próprio assessor revela no livro dos bastidores do filme, Alceu nutre verdadeira admiração artística por Glauber e seus filmes, a ponto de buscar inspiração imitando-o durante as gravações d'*A Luneta do Tempo*. Moura (2015) conta que, nas sequências em que os bandos de Lampião e Severo Brilhante combatem a volante de Antero Tenente, ou seja, justamente nas cenas em que a dualidade polícia x cangaço remete ao desafio/peleja, Alceu (que além de tudo se mete a imitador) deu vida a um “Glauber Valenciano”, mudando a voz e mimetizando falas, com a entonação e os trejeitos típicos e inconfundíveis do diretor baiano. “Quando eu falo com a voz dele, tudo acontece. Quando eu falo como eu mesmo, ninguém me escuta. Por isso é que o cinema brasileiro está perdendo para Hollywood”, brincava o Alceu diretor (op. cit., p. 98). Sendo assim, não é apenas seu filme que remete a técnicas e estratégias *glauberianas*, mas ele mesmo, seu autor.

Isto posto, partimos então à decupagem das sequências de desafio/peleja no filme. Após assistir repetidamente e dialogar com a história, identificamos a sequência do combate entre Severo Brilhante e Antero Tenente como a principal da trama, na medida em que ela condensa o sentimento de ódio e vingança da dualidade polícia x cangaceiros e, ademais, motiva o conflito entre Antero e Severo filhos na segunda parte do filme. Nem Lampião, quando está no purgatório, no tempo do além, esquece da morte de Severo Brilhante pelas mãos do “traidor” Antero Tenente, clamando por justiça. As cenas em que o desafio é tomado como modelo formal para criação fílmica, portanto, são centrais para o desenvolvimento do enredo, do modo como a história é contada na tela. É a sua própria forma que marca a maneira como os antagonistas se dirigem um ao outro e se movimentam no espaço fílmico,



implicando inclusive os demais elementos da *mise-en-scène*, como a escolha e a composição do figurino, e também os movimentos de câmera, enquadramento e montagem.

A rixa entre Antero e Severo que culmina na morte do cangaceiro, no entanto, começa logo no início do filme, quando Lampião embosca a volante de Antero. É a primeira cena de combate. No plano de abertura, Alceu começa por descrever os dois lados da luta em primeiros e primeiríssimos planos, dando closes nas vestimentas e armamentos dos combatentes, como rifles e peixeiras. O cangaceiro Azulão chega e anuncia que a volante de Antero está no calcanhar do bando. Lampião distribui seus homens pela vegetação da caatinga num constante e veloz jogo de câmera em campo/contra-campo, fogo! Além das balas de rifle, eles atiram também insultos: “macaco!”, grita um dos cangaceiros, e tome bala. É a primeira vez que tal ofensa aparece no filme, um xingamento que se repetirá. Como fora emboscada pelo bando de Lampião, a volante de Antero pouco resiste e logo capitula na batalha.

Corte na sequência. Nair aparece tocando pandeiro em ritmo de embolada e Lampião dispara em primeiro plano seus primeiros versos no longa, “o poder é irmão da polícia/ que é prima carnal do estado/ e de uma cega chamada justiça...” (op. cit., p.43), diante dos corpos dos soldados dependurados nas árvores. Severo sangra um soldado no punhal e mira Maria Bonita. Lampião então continua seus versos olhando no rosto de Antero Tenente, que aparece de cabeça para baixo, mas vivo. O rei do cangaço diz que vai lhe poupar a vida para ele contar “ao interventor e ao ditador Getúlio Vargas” que no sertão ele, Lampião, foi “empossado pelo povo”. Maria Bonita passa por Antero e lhe cospe na cara, quando chega Severo Brilhante: “vamos rodando?”. Pendurado pelo pé feito galinha, cuspidor e humilhado, Antero retruca: “o mundo dá muitas voltas, mais de trezentas no ano”. Severo responde: “marque o mês, a hora e a data, que eu fico lhe esperando, macaco!”. Antero corrige: “eu me chamo Antero Tenente!”. Mas Severo insiste: “macaco!”. Severo então roda Antero de ponta-cabeça. A câmera gira junto num plano de ponto de vista de cabeça para baixo, na cena que encerra a sequência de abertura do filme.

Essa passagem que descrevemos, além de abrir o longa, traz já consigo algumas das características e marcas formais do modelo do desafio que serão ainda mais explicitadas na batalha seguinte. Como vimos, uma das principais é o mecanismo de insulto/animalização do oponente: mais de uma vez, o xingamento “macaco!” é repetido por Severo e o bando de cangaceiros contra Antero e os soldados da volante. No caso do contexto do filme, quando

dirigido de um cangaceiro a um militar, funciona como ofensa animalizante, injúria muito recorrente na história do cangaço por causa da cor do uniforme dos soldados da época (marrom) e sua predisposição a seguir ordens, segundo viam os fora-da-lei. O que nos importa aqui, de todo modo, é o mecanismo que engendra a imagem: a luta que começa pela ofensa verbal e se desenrola às vias de fato, uma narrativa que procede o combate, como sugere a estrutura da peleja. Essa marca se fará presente novamente mais à frente, quando do reencontro entre os antagonistas. Por falar em reencontro, inclusive, o primeiro diálogo entre eles enseja justamente essa outra característica muito comum à estrutura da peleja, que é o desafio do oponente. Nas palavras de Severo, “marque o mês, a hora e a data, que eu fico lhe esperando”. A palavra precede o duelo. Está feito o desafio. A peleja vai começar.

O filme segue e apresenta o núcleo do circo, elo fundamental entre o primeiro e o segundo tempos da história, com Nagib Mazola e Dona Dodô caindo em paixão. Após a noite de farra e forró na cantina de Agobá, onde o ceguinho lembra que Lampião poupou a vida do tenente e canta a música “do corno que Mazola botou em Antero”, é a vez da peleja principal. Ao amanhecer, Lampião e Severo se despedem em versos e cada um parte para seu destino. A volante de Antero aparece de volta na caatinga, no rastro dos cangaceiros, quando ele encontra uma peixeira no chão. É de cangaceiro; será do bando de Severo? Antero prepara a emboscada e fala baixo consigo: “desgraçado...”. É sua vez de armar a tocaia, ele distribui seus homens na mata fechada. Todos apontam como que mirando, aguardando o alvo.

Quando o bando de Severo aparece na caatinga, com o cangaceiro rindo à frente, é a hora de Antero mandar bala. E fogo! Começa aí mais uma sequência de tiroteio, em dinâmica de campo/contra-campo. Mas a câmera também se move de um lado a outro, sempre afirmando a dinâmica de oposição, de lados opostos, em movimentos panorâmicos ligeiros como lagartixas. E o bando de Antero mete bala nos cabras de Severo. A interpretação teatral é marcada por um viés épico, também comum em Glauber como vimos, com os atores explicitando no gesto o ato de representar, revelando o dualismo ator/personagem, em dissonância com o paradigma clássico realista/naturalista. Em vez de incorporarem os personagens, os atores narram sua existência no espaço fílmico. O duelo ganha feição de espetáculo, feito para ser visto, enquanto o jogo de câmera emoldura o palco cênico filmado. Diante da chuva de balas da volante, alguns cangaceiros fogem caatinga adentro, a partir do que começa a sequência da peleja de fato, a esta altura já aguardada pelo espectador, entre Antero x Severo.

Mais uma vez, a partir do jogo de câmara campo/contra-campo, os dois antagonistas se dispõem na cena atrás de grandes rochas. Então começa mais um duelo verbal: “Severo, seu canalha, te esperei por mais de um ano”, diz Antero. O cangaceiro parte para o ataque, insultando: “então pode ir anotando, tu és corno, tenente safado. Rei da gaia!”. O tenente: “pode ir se preparando, safado, tu vai é morrer”. “Comigo é dente por dente, seu corno, vem me prender”, devolve Severo, que sai rindo, enquanto Antero segue atirando. Como estivesse em clima de luta mas também de festa, o cangaceiro sobe num lajedo, pula, salta e provoca rindo: “atire, seu nojento, continue atirando”. E assim o faz Antero, metendo bala em nova sequência de campo/contra-campo. Severo continua se gabando, dizendo que está com o corpo fechado. “Tá se escondendo, Severo Brilhante? Já preparei tua cova e tua cruz”, provoca Antero. “Vamos ver quem vai primeiro, indecente”, responde Severo, e atira no chapéu do rival. A peleja continua, Antero perseguindo Severo, que acaba ficando sem balas e diz:

Severo Brilhante: - Quantas balas tu tem pra mim, tenente?  
 Antero Tenente: - O suficiente pra te mandar pro inferno!  
 Severo Brilhante: - Já sei que tua munição acabou, Antero...  
 Antero Tenente: - Nem Jesus pode te salvar, Severo Brilhante. Nem tua mãe,  
 que é do catimbó!  
 (op. cit., p.122)

O cangaceiro então olha para o céu, reza e se benze, enquanto uma cobra passa pelo seu pé e um urubu traça voltas sobre si no céu azul. Nesta sequência de duelo verbal e físico, explicita-se definitivamente o mecanismo de insulto, marca formal tão característica do desafio. Do mesmo modo, a partir da perspectiva épica teatral assumida pela forma de representação dos atores, evidencia-se também o caráter de espetáculo assistido. Afinal, é o fato de estar sendo visto que dá sentido à sua forma de apresentação. Tão importantes quanto à luta em si são a sua encenação e a sua representação verbal. Os xingamentos e ofensas aumentam na medida da tensão do duelo. Chega-se até mesmo ao ponto de se meter a mãe do outro no meio, território proibido e fora dos limites para qualquer criança sertaneja. O costume é claro: fale-se de tudo, menos da mãe, é dessas leis sociais tácitas. Empilhados xingamentos, insultos, ameaças, ofensas e cartuchos, eles partem então para o desfecho da peleja. Depois de rezar, já sem balas, Severo confessa:

Severo Brilhante: - A minha munição acabou, tenente.  
 Antero Tenente: - A minha também, seu meliante!  
 [O cangaceiro sai detrás do lajedo de pedra. Antero também aparece]  
 Severo Brilhante: - Vou te acabar, safado, na faca!

Antero Tenente: - É faca com faca, Severo Brilhante!  
 Severo Brilhante: - É dente por dente, Antero Tenente!  
 (op. cit., p. 123)

Eles se aproximam e enfim ficam frente a frente de peixeira na mão, no que podemos chamar aqui de plano de caatinga, com a câmera fixa no chão. Caminham vagarosamente um em direção ao outro. O espectador é levado a crer então que a peleja se resolverá na peixeira (faca fina e pontiaguda), um dos objeto-símbolos do desafio, como acontece na já analisada sequência entre Antônio das Mortes e Coirana em *O Dragão da Maldade*. É quando Antero puxa um revólver que guardava escondido e atira em Severo, à queima roupa, traindo o acertado no desafio. Com uma risada alta e sádica no rosto, ele ainda dá outro tiro no cangaceiro, cujo corpo se estende no chão, quando Lampião chega correndo e atirando, em socorro do compadre. Mas é tarde: o mundo dá muitas voltas, mais de trezentas no ano.

Tudo isso acontece nos primeiros vinte minutos de filme. É a parte da trama que gira em torno da dualidade polícia x cangaceiros, materializada na peleja entre Severo Brilhante e Antero Tenente. Da sequência que abre o filme até o desfecho da rixa, a estrutura do desafio e suas marcas são tomadas como modelo formal sobre o qual o diretor constrói sua *mise-en-scène* de duelo/combate; em suma, cumprem-se as fases fundamentais de apresentação, desafio, insulto animalizante, ameaças e ofensas pessoais e, enfim, o duelo físico. É toda a estrutura que constitui a peleja, e não apenas o combate corpo a corpo, pois a dimensão verbal é sua própria anunciação, para citar um termo valenciano. Desse modo, em vez de se limitar à forma clássica hollywoodiana do *Western*, o *bang-bang!* do velho oeste norte-americano, Alceu remete, em sua forma de representação cinematográfica, ao modelo desafio/peleja que nasceu da cantoria e se firmou no folheto, inserindo a seu modo *A Luneta do Tempo* no estilo que Glauber Rocha propôs chamar de “Nordestern”.

Aqui, faz-se necessário um comentário em parêntese: a peleja no “Cordel Virtual” de Alceu não deve nem pode ser percebida da mesma maneira como na cantoria, apesar das suas marcas formais, pois não é criação de cantadores nem feita de improviso. Também não é folheto, embora escrito, pois foi pensado para roteiro de cinema, para ser filmado em imagens e sons em movimento, não para ser lido em estrofes. Ademais, suas formas poéticas são tomadas por modelo formal e aparecem retrabalhadas, repaginadas no cinema. Isso é cinema! Tampouco se vê uma linguagem cinematográfica totalmente convencional, embora seja um filme narrativo – o que só fortalece o processo intertextual em questão, pois a dimensão

narrativa é das principais forças da literatura de cordel, conforme observou o próprio Glauber Rocha sobre seu enredo em *Deus e o diabo*.

Aos olhos do espectador, portanto, surge uma estética diferente, num primeiro momento estranha, mas depois inteligível por se tratar de um código cultural reconhecível pelo público brasileiro. Com o tempo, o estranhamento dá lugar a um novo olhar. À medida que o filme se desenrola, ele vai reconhecendo sua forma pela maneira como ela se dirige a ele. São linguagens específicas, que Alceu aproxima e fusiona para dar lugar a uma forma cinematográfica própria, idiossincrática, uma forma que surge da união retrabalhada e da síntese de outras formas de arte, e que, justamente por isso, dispensa fórmula pronta. É assim, como produto de uma fusão intertextual, que vai sendo gestado o cinema de cordel. Fecha parêntese.

Voltando à peleja entre Severo Brilhante e Antero Tenente, é ela que será reencenada na parte final d'*A Luneta do Tempo* pelos irmãos inimigos, Severo Filho e Antero Filho. A segunda parte da trama constrói o encontro dos dois, que reencarnam a rixa dos “pais” embora sejam mesmo filhos de Mazola. Como vimos, o valentão dá uma surra no sanfoneiro, que usa o chapéu de cangaceiro em alusão ao baião e Luiz Gonzaga, não ao cangaço de Lampião. Perseguido e surrado ele vai embora de São Bento, mas volta depois como parte da trupe do circo. O gatilho que dispara o reencontro dos dois, na sequência final da trama, é exatamente a peça em exibição no Circo Nagib Mazola, “Morte e vida no cangaço”, que Severo Filho anuncia no alto-falante como “o drama que narra a verdadeira história de Severo Brilhante e do covarde Antero Tenente”. Fazendo a barba, Antero Filho escuta e dá um soco no espelho, saindo ao encontro do rival. A peleja se põe novamente na trama, mas agora como modelo formal e temático dentro da própria diegese, pois será reencenada como peça de teatro.

Começa então a sessão do circo, com o diretor Alceu Valença interpretando a personagem do palhaço Velho Quiabo e interagindo com os dois públicos: o do circo e o do filme. Após alguns números do espetáculo, chega a vez do evento principal da noite, a peça teatral. A peleja entre o cangaceiro e o militar se repete então em clima de pura encenação, com os personagens repetindo gestos e frases do duelo original. Até mesmo a cobra, só que dessa vez coral e feita de pau, é lembrada na cena. Quando o desfecho se aproxima, Antero Filho toma o lugar do artista circense que interpretava Antero Tenente, dando-lhe um soco no rosto nos bastidores e assumindo seu papel, enquanto Severo Filho repete a reza de Severo Brilhante. Chega o momento-chave. Os dois ficam frente a frente e alternam suas falas

rimadas, “é faca com faca, Severo Brilhante/ é dente por dente, Antero Tenente”, quando o valentão levanta o quepe e revela sua identidade ao sanfoneiro, que só tem tempo de olhar assustado. Antero saca um revólver de verdade e atira em Severo, que cai baleado. Ele ri e ainda dá um segundo tiro no irmão, dizendo fazer “como meu pai fez com Severo Brilhante”.

A peleja encenada como farsa na peça se revela como tragédia no teatro da vida, numa metalinguagem teatral valenciana. Diante do olhar inquisidor do público, a figurante que interpreta a cangaceira Nair se debruça sobre o corpo do amante e, após perceber que o sangue no corpo de Severo Filho é de verdade, solta um grito agudo e desesperado: “ele morreeeu!”. Antero Filho foge como Antero Tenente na cena original, mas é pego pelos artistas do circo. Quando tenta fugir novamente, é alvejado por trás por Nagib Mazola, que atira por um buraco da surrada lona do circo. O público aplaude em delírio, sem saber se acabou de testemunhar duas mortes. Alceu Valença aparece então na personagem do palhaço Velho Quiabo, de frente para a câmera, se dirigindo diretamente para o respeitável público (do circo e do filme), para fechar o espetáculo dando a moral da história de seu cordel virtual de ódio e amor:

Morte em teatro é de mentira  
Mas às vezes é de verdade  
Adeus São Bento, saudade  
O circo vai pra Passira  
Boa noite, boa noite!  
(op. cit., p. 201)

### 3.4 Música, Cordel, Circo, Teatro e Poesia: Um Cinema Valenciano

Conforme nos propusemos no início deste capítulo, procedemos nos tópicos anteriores à decupagem e análise, n’*A Luneta do Tempo*, de cada aspecto constituinte da categoria definida nesta pesquisa como cinema de cordel. Para isso, foi necessário destrinchar seus aspectos particulares, entender seu funcionamento tanto na construção narrativa como na estética do filme, que revelam os diferentes modos de pensar e se expressar do autor. Procuramos mostrar neste capítulo, portanto, como o cordel marca o filme de Alceu Valença da diegese ao discurso cinematográfico, pois é a sua relação com o cinema que tomamos por objeto de estudo. Isso não significa, contudo, que a literatura de cordel e seus subgêneros e marcas formais sejam o único fio condutor da fábula valenciana.

Em primeiro lugar, porque partimos da premissa de que o cinema, em última instância, está contingenciado pelas características próprias da sua linguagem. Sendo a sétima arte,

contudo, vive permanentemente em zona de contato (por vezes de atrito, por vezes de simbiose) com demais disciplinas artísticas e formas de arte, como a literatura, a música, o teatro etc. É nessa zona cinzenta, de contato, diálogo e reinvenção, que se criam os processos intertextuais. Em segundo lugar, a literatura de cordel, embora importante do argumento ao enredo como vimos, se soma a outras referências do autor no seu processo de tecelagem.

Sendo músico, Alceu compõe, canta e toca diversas canções e instrumentos do filme – que ele chegou a cogitar no gênero musical. Suas influências musicais saltam aos ouvidos do início ao fim da história, que conta com diferentes aboios, emboladas, ritmos da zona da mata como o cavalo marinho e até com um traço mourisco, árabe, que marca a música-tema de Nagib Mazola, ora chamado de turco ora de argelino. E como esquecer do forró? Ele aparece como referência já no início, com a música cantada pelo ceguinho e dançada por Lampião, Maria Bonita e a cabroeira, e depois ganha protagonismo na segunda parte da trama com a aparição da personagem de Severo Filho, sanfoneiro que se inspira na figura de Luiz Gonzaga e um dia quer ser o rei do baião. A propósito, nas últimas cenas do filme, durante o espetáculo do circo que define o destino trágico do sanfoneiro, ele canta um baião onde conta sua história, a partida de São Bento, a vida como forrozeiro e a saudade da terra natal. Depois, faz um dueto com o próprio Alceu Valença, que interpreta o palhaço Velho Quiabo e canta para a plateia.

Além da literatura de cordel e das influências musicais de Alceu, *A Luneta do Tempo* traz à luz e tematiza também o circo, cujo núcleo dramático se liga aos outros dois (cangaço e cordel). Acompanhada de sua música-tema, a companhia de Nagib Mazola entremeia toda a história, cumprindo papel fundamental para o seu desenrolar. Não se trata, assim, de mera citação. Fruto da memória afetiva infantil do diretor, o circo mambembe e interiorano se expressa no filme em suas formas próprias: palhaços, mágicos, trapezistas, pirotécnicos, animais amestrados e malabaristas, enfim, povoam o espaço fílmico. Explica Moura (2015):

Quando vejo este picadeiro, lembro do circo de João Virões, que encantava as crianças da região de São Bento do Una. Volto ao circo de Quebrangulo (AL), a cidade de Graciliano Ramos, onde vi pela primeira vez uma rumbeira dançar. O Circo Mazola representa os circos do interior que povoam meu imaginário desde sempre. (op. cit., p. 190)

No fim do filme, o circo transforma em peça de teatro acontecimentos que sua própria existência testemunhou na história, revelando seu ponto de vista como se fosse ele mesmo um

personagem. Antes, na primeira fase da trama, são os artistas circenses que socorrem o bando de Lampião quando Severo Brilhante agoniza ferido de morte depois da peleja com Antero Tenente. Depois, são eles que revivem a peleja como peça de teatro circense, na sequência que dá um fecho na trama. É debaixo da lona do circo onde o filme se resolve, é o fim do espetáculo.

A respeito disso, o teatro é outro pilar fundamental do filme, conforme revela a fala final do próprio diretor na personagem do palhaço Velho Quiabo. Em seu filme, Alceu empresta à interpretação teatral dos atores uma coloração épica, que por vezes assume um tom de recital, fugindo da convenção realista/naturalista do cinema. Ademais, as maneiras como os corpos se articulam no espaço fílmico e como o diretor opera os movimentos de câmera suscitam uma intencional circularidade, que remete tanto à noção de tempo (cíclica, tão cara ao filme) quanto à noção de palco. Por sinal, as últimas sequências do longa foram filmadas nos cenários de Nova Jerusalém, “o maior teatro a céu aberto do mundo”, onde é encenada anualmente a Paixão de Cristo, no município de Fazenda Nova/PE. Também nesse sentido, o tom de espetáculo é explícito e constante no filme, que não se pretende como uma história real, mas, sim, como uma fábula narrada e representada diante do público representado pelos próprios moradores da cidade.

*A Luneta do Tempo*, por fim, também é uma ode à poesia. À poesia em geral, mas em específico à poesia de cordel, com suas sextilhas e décimas, e às formas poéticas da cantoria, com quadrinhas, quadrões e martelos. A personagem Severino Castilho, “poeta de cordel”, é sua expressão máxima. Na diegese, entre um porre e outro, ele vive de uma folheteria e escreve um folheto sobre a ressurreição dos reis do cangaço, uma fábula dentro da fábula. O próprio Lampião de Alceu Valença, resgatando uma faceta histórica de Virgulino, é um Lampião que vai oscilando ao longo da trama entre os momentos de ódio e de ira, e os momentos de ternura poética. Estando vivo ou morto, ele compõe de improviso, recita e até canta para Maria Bonita, que reconhece sua faceta humana de poeta. Entre um desentendimento e outro, é a poesia que cura o amor do casal. Como diz o próprio diretor ao ator Irandhir Santos, minutos antes de ele encarnar Lampião no além: “é preciso acreditar que a poesia vai salvar seu relacionamento com Maria Bonita” (op. cit., p. 83).

Sendo assim, o filme de Alceu Valença pode ser interpretado através de diferentes prismas interdisciplinares. Cinema e música, cinema e teatro, cinema e circo, para citar três caminhos possíveis. Em nossa análise, porém, optamos por analisar, como objeto de estudo,



sua relação com a literatura de cordel, tomada como modelo formal pelo diretor para conceber elementos centrais da sua diegese e do seu discurso. É da mistura desse caldeirão de linguagens artísticas e da coexistência de suas formas, da intertextualidade que se estabelece entre elas da concepção ao momento da tomada cinematográfica, que nasce *A Luneta do Tempo*. Uma história de cangaço, vingança, injustiça, amor e ódio. Um filme valenciano feito de música, teatro, circo, cordel e poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, ao longo desta pesquisa procuramos investigar as relações intertextuais entre a linguagem cinematográfica e a estética do folheto, buscando compreender como a literatura de cordel pode funcionar enquanto elemento estruturador de narrativas no cinema. Para isso, primeiro analisamos a forma do cordel e sua historicidade, sua relação com os elementos da poética oral, suas marcas próprias e seu lugar no todo poético brasileiro. Depois, partimos ao estudo de como o Cinema Novo foi gestado em constante diálogo com a literatura e demais artes nacionais e como Glauber Rocha assimilou o cordel em dois de seus principais filmes, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

A partir da análise da maneira pela qual Glauber assimila a literatura de cordel nesses dois filmes, delineamos a categoria intertextual “cinema de cordel”, cujos aspectos principais e problemas buscaremos sintetizar e discutir nestas considerações finais. Como o próprio diretor admite, ele opta pela forma do folheto porque acredita em sua potencialidade narrativa, em sua capacidade de se comunicar com o público. Sendo assim, o cordel marca tanto a diegese como o discurso dos dois filmes de Glauber em questão, cada um à sua maneira conforme demonstramos. A assunção da estética do folheto, com efeito, causa também um deslocamento na posição do público, que se vê como espectador e ouvinte das histórias em imagens e sons que se passam diante de si.

Tendo compreendido os contornos fundamentais da relação intertextual entre cinema e cordel, passamos à análise da maneira como ela se estabelece no filme *A Luneta do Tempo*, de Alceu Valença, longa-metragem que, segundo buscamos demonstrar, expressa os fundamentos do cinema de cordel. Ao longo do processo de investigação, este conceito foi sendo definido aos poucos e revelou-se como principal elemento particular desta pesquisa. Sintetizamos, portanto, da seguinte maneira suas características principais, observáveis tanto em Glauber Rocha quanto em Alceu Valença, mas que podem se estender a demais produções fílmicas que se proponham a tal:

**a) O cordel como narrativa fílmica:** embora nem toda literatura de cordel seja necessariamente narrativa, esta é uma de suas principais forças enquanto forma literária. Glauber Rocha compreendeu essa potencialidade e, com *Deus e o diabo*, adaptou-a livremente ao cinema. Com as estrofes que compôs para o filme, ele narra a história de fé, luta

e sobrevivência de Manuel e Rosa em meio à desigualdade social, ao beatismo e ao cangaço. Para isso, transforma os versos na canção do filme, que por sua vez divide as fases da história, introduz personagens e comenta situações. Estratégia semelhante é utilizada em *A Luneta do Tempo* por Alceu Valença, que também assimila o folheto a seu modo transformando versos de cordel em roteiro de cinema para contar a história dos reis do cangaço, Severo Brilhante e Antero Tenente. Assim como Glauber, Alceu utiliza a poética cordeliana como canção no filme, pontuando, dividindo e comentando a narrativa. São histórias contadas no cinema que carregam em suas linguagens a estética do cordel. É uma possibilidade que não se esgota em si mesma e, como mostra a produção contemporânea do cineasta Ítalo Cajueiro, pode ser estendida inclusive às fronteiras da animação e demais gêneros cinematográficos, assim como também da educação. Em suma, o cordel pode servir à narrativa no cinema.

**b) O cordel nas falas e diálogos:** como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, a métrica e rima são duas características formais caras à poética da literatura de cordel, embora não a resumam. Essa é justamente uma das facetas do folheto que pode ser assimilada pelo cinema, principalmente no diálogo entre personagens. Em *O dragão da maldade*, Glauber parte do modelo de desafio de cantadores e cordelistas para opor verbalmente suas personagens, que alternam falas rimadas entre si em alguns diálogos da trama. Acontece primeiro entre Coirana e Antônio das Mortes, e depois, entre este e o jagunço Mata-vaca. Alceu Valença realiza operação semelhante em *A Luneta do Tempo*, onde ganham vida alguns diálogos rimados na base do cordel: Lampião x Severo Brilhante; Severo Brilhante x Antero Tenente; Severino Castilho x Benvinda. Além dos diálogos, a poética do cordel também pode ser assimilada às falas isoladas de personagens, como ocorre na apresentação de Coirana em sua primeira aparição ou na despedida em verso de Severo Brilhante. Tal característica de falas e diálogos rimados também pode ser evidenciada em filmes do gênero musical, por exemplo, mas aqui não se trata disso. Pois o que se caracterizam, neste caso, são as marcas formais da poética cordeliana.

**c) O modelo da peleja enquanto representação:** em consonância e também como consequência do quesito anterior, o modelo de desafio ou peleja pode ser transmutado no cinema na forma de representação e na *mise-en-scène*. Como vimos no primeiro capítulo, na estrutura poética do desafio a peleja verbal procede e dá lugar ao duelo físico, mas tudo acontece em clima de festa e de espetáculo, de *forrobodó*, feito para ser assistido pelo público. O procedimento é verbal e simbólico, mas também corporal e linguístico. A confrontação se dá, portanto, dentro dessa moldura alegórica. É essa estética que, junto à peleja verbal através

das falas de insulto, animalização, ofensa e desafio do oponente, é tomada como modelo formal para a encenação de duelos filmicos, distanciando-se do paradigma do *western* à medida que se afirma como “Nordestern”. Em *Deus e o diabo*, nas cenas que envolvem a personagem de Corisco, Glauber já introduz a técnica, mas é em *O dragão da maldade* onde ele a aperfeiçoa, como se vê no plano-sequência entre Coirana e Antônio das Mortes. A maneira como os atores representam o duelo na cena, rompendo totalmente com a dualidade ator/personagem, e também o modo como o público se comporta no espaço filmico, como espectadores diante do espetáculo, remetem à forma da peleja. O mesmo acontece no filme de Alceu Valença, onde ela é inclusive reencenada na própria história, pois o circo de Nagib Mazola transforma a peleja entre Severo Brilhante e Antero Tenente em peça de teatro. O modelo do desafio, portanto, pode marcar diegese e discurso cinematográficos.

**d) A posição do espectador-ouvinte:** como fruto desse processo através do qual a estética do cordel ressurgiu no cinema nos diferentes modos listados acima, o espectador é deslocado também à posição de ouvinte, pois se vê diante de um espetáculo não apenas para ser visto, mas também ouvido, seja por causa da história cantada, seja por causa dos diálogos e falas rimadas. A trilha sonora rompe a barreira da ambientação e ganha função narrativa: tal sonoridade narrativa é uma das características do cinema de cordel. Em *Deus e o diabo*, por exemplo, Glauber Rocha explicita essa marca da contação da história através do personagem do cego cantador, Cego Júlio, que estabelece um “ponto de voz” narrativo principalmente a partir da metade do filme. Já em *A Luneta do Tempo*, é o próprio Alceu Valença que interpreta em *off* a maioria das canções, mas o ceguinho cantador também aparece como marco musical narrativo, pois ratifica ao espectador o que se passa na história. Da primeira para a segunda parte do filme, um cantador também ganha vida no rádio para contar a morte de Lampião e o fim do cangaço. Até Lampião canta no filme. Para compreender a trama, portanto, é preciso estar atento às imagens mas também ao som, porque as vozes que dele surgem contribuem para contar sua história. O espectador, assim, também se torna ouvinte. Como ressaltava o próprio Glauber, modernamente o cinema é uma forma de arte para ser vista e ouvida: audiovisual. Enquanto possibilidade intertextual, o cinema de cordel tem o condão de lembrar ao espectador tal natureza.

Sendo assim, rumando em direção às considerações finais possibilitadas pelo desenvolvimento da pesquisa, cabe então refletir – quais as conclusões que a análise do objeto nos permite? Qual o problema central que se apresenta no processo intertextual em questão? Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que o cinema de cordel é uma categoria

interdisciplinar, dinâmica e aberta, que não se encerra em si mesma e nem poderia, pois é criação justamente de uma fusão de linguagens na feitura cinematográfica. Como vimos, a própria literatura de cordel guarda suas relações com formas artísticas primas, como a cantoria. Em seu processo de constituição histórica, o folheto assimilou o modelo do desafio advindo da cantoria, transformando-o em subgênero literário. Não faria sentido nem seria possível, portanto, que, em sua adaptação livre ao cinema, as marcas formais do cordel se mantivessem herméticas. O que se evidencia, no sentido contrário, é uma estética que surge da simbiose, da reinvenção, do diálogo com outras formas de arte no fazer cinema. Em suma, o cinema de cordel é um intertexto aberto a intertextualidades.

A partir dessa ideia elementar, podemos concluir, em segundo lugar, que se trata de um fenômeno cinematográfico que, embora possua linhas guias e mestras conforme demonstramos acima, não pode ser resumido a uma fórmula pronta. Não há uma maneira única e correta de se fazer cinema de cordel – há maneiras variadas e possíveis. Glauber Rocha foi sua anunciação. Outros vieram depois e fizeram parecido, mas diferente: como Alceu Valença em *A Luneta do Tempo*, objeto de estudo da nossa pesquisa, e como o diretor Manfredo Caldas com seu filme *O romance do vaqueiro voador* (2008), baseado no poema-cordel de João Bosco Bezerra Bonfim. Ambos os exemplos contemporâneos, sem contar os já citados filmes de Ítalo Cajueiro, animações roteirizadas em cordel.

Em terceiro lugar mas não menos importante, por ser resultado de uma aproximação intertextual, o cinema de cordel tem como uma de suas características mais marcantes a capacidade de modificar as linguagens de que ele é composto. Nele, tanto o cinema como o cordel e a cantoria ampliam suas possibilidades estéticas, como se vê nos dois filmes de Glauber e no de Alceu. Há, com efeito, uma dupla ruptura da convenção: com a linguagem cinematográfica clássica, porque estamos falando de uma forma diferente de fazer cinema, que trabalha com códigos culturais próprios; e com a linguagem do cordel, que ganha novo sentido e novas possibilidades quando retrabalhada no cinema, como ser transformada em trilha sonora/canção.

O cinema de cordel, portanto, é uma estética que se revela através da reinvenção da tradição cinematográfica e literária. Não é só cinema, pois está fundamentado pela literatura de cordel, nem é só cordel, pois afinal se torna cinema. Ao se realizar este movimento, tanto em Glauber como em Alceu, a tradição serve de pano de fundo da ação criadora. Em terreno fértil, ela é ressignificada, reinventada e refloresce. É disto, então, que se trata: uma invenção

filmica *glauberiana*, nordestina, brasileira. Uma ideia-fruto do seu devido lugar, e que se insere no rol das nossas engenhosas e peculiares contribuições à sétima arte.

## REFERÊNCIAS

- A LUNETTA DO TEMPO.** Direção: Alceu Valença. Produção de Yanê Montenegro, Jaime A. Schwartz. Brasil: Distribuição própria, 2014. Youtube.
- ALVES, Augusto. **Tubiba o desordeiro.** Brasil: Rodolfo Coelho Cavalcante. 8p.
- AMADO, Jorge. **Capitães da areia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (1937).
- AMADO, Jorge. **Seara vermelha.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRADE, Carlos. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1964.
- ATHAYDE, João; DE BARROS, Leandro. **Peleja de João Athayde com Leandro Gomes de Barros [en ligne].** Juazeiro do Norte - CE - Brasil: Silva, José Bernardo da (ed. prop.), 16p.
- AUTRAN, Arthur. Leon Hirzman: em busca do diálogo. TEIXEIRA, Francisco (Org.). **Documentário no Brasil:** tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004. pp. 199-226.
- AVELLAR, José. **O chão da palavra.** Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BADIOU, Alain. O cinema como experimentação filosófica. In: YOEL, Gerard (Org.) **Pensar o cinema.** Imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.31-82.
- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BATISTA, Sebastião. **Antologia da Literatura de Cordel,** 1977.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo:** Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción.** Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1996.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz.** A encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2006. pp. 21-72
- CARDOSO, Marcos. **Valdemar Lima – uma câmera e uma ideia de luz.** Sergipe: Edise, 2007.
- CASCUDO, Luís. **Antologia do folclore brasileiro. Vol I.** São Paulo: Global Editora, 2003.
- CASCUDO, Luís. **Antologia do folclore brasileiro. Vol II.** São Paulo: Martins Fontes, 1965.

CASCUDO, Luís. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CASCUDO, Luís. **Vaqueiros e cantadores para jovens**. São Paulo: Global Editora, 2010.

DARIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBS, Sylvie. **Cinema e Cordel**: Jogo de Espelhos. Fortaleza: Interarte/Lume Filmes, 2014.

**DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL**. Direção: Glauber Rocha. Produção de Agnaldo Azevedo. Diretor: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Youtube.

DIÉGUES JUNIOR, Manuel. **Literatura popular em verso**: estudos. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973.

FORTALEZA, Zé Maria; VIANA, Arievaldo; VIANA, Klévisson. **A Didática do Cordel**. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005.

FREIRE, Marcius. Ética e documentário. In: FREIRE, Marcius. **Documentário**: ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2012.

GUERREIRO, Viegas. **Para a história da literatura popular portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1983.

HAN, Byung-Chul. **Filosofia do zen-budismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro**. São Paulo: Luzero, 2012.

MATOS, Edilene; SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca; SEGOLIM, Fernando (Org.). **Cinema e Literatura**: narrativas e poéticas. Salvador: Edufba, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MOURA, Julio. **A Luneta do Tempo**. Um diário dos bastidores do filme A Luneta do Tempo de Alceu Valença. Portugal: Chiado Editora, 2015.

NASCIMENTO, Salete. **O cordel é nordestino**. SoundCloud, 2021.

NEMER, Sylvia. **Glauber Rocha e a literatura de cordel**: uma relação intertextual. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

**O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO**. Direção: Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Zelito Viana, Luis Carlos Barreto e Claude Antonie. Brasil: Mapa Filmes Argumento, 1969. Youtube.



ORICCHIO, Luiz. **Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PACHECO, José. **A Chegada de Lampião no Inferno**, [s.d.].

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, 2009.

QUEIROZ, Carlos. **Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman**: uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo. Sergipe: UFS, 2016.

RAMOS, Fernão. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. pp. 81-96.

RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. Vol I. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional**. Vol II. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1999.

REGO, José. **Fogo morto**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

ROIPHE, Alberto. **O forrobodó na linguagem do sertão**: leitura verbovisual de folhetos de cordel. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2013.

ROSA, João. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTA MARIA, Manoel. **Alceu Valença e a "Luneta do Tempo"**. Rio de Janeiro: Nova Feira de São Cristóvão, 2016.

SANTOS, Nelson. **Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/jorge-amado-por-nelson-pereira-dos-santos/>>. Acesso em: 30 jul. 2020.

SCHWARZ, Roberto. **Ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Sergiano. Interrupção e história: Walter Benjamin e Bertolt Brecht. **Revista de Teoria da História**, Goiás, n. 15, p.75-87, 2016.

SILVA JUNIOR, Airton. Os Brasis de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: Vidas Secas da literatura ao cinema. **Cordis. História e Cinema**, São Paulo, n. 15, p. 3-18, 2015.

SOUSA, Gabriel. **Notícia do Brasil**. Comentários e notas de Varnhagen, Pirajá da Silva e Edelweiss. São Paulo, 1974.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **As conchambranças de Quaderna**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SUASSUNA, Ariano. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TEIXEIRA, Francisco (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

VIANA, Irma. **Da estética da fome à eztetyka do sonho: trajetória artístico-intelectual Glauberiana**. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2014, Caxambu-MG. Anais... São Paulo: ANPOCS, 2014.

XAVIER, Ismail. **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Prefácio**. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 7-31.